لسانی تشکیلات اور قدیم بنجر
ساقی ارباب ذوق
0305 6406067
PDF Book Company
افتخار جالب

لسانی تشکیلات

اور

قدیم بنجر

افتخار جالب

فرہنگ

فہرست

لسانی تشکیلات

قدیم بنجر

نرجس خاتون
کے لیے

میڈا ڈیکھنڑ بھالنڑ جانچنڑ جونچنڑ
سمجھنڑ تے جانڑ سُنجانڑ وی توں

خواجہ غلام فرید

Woman alone ... has never ceased to hear what-comes-before-language reverberating.

(Helen Cixous)

Whoever has not chocked on a word
and I say unto you,
whoever knows merely how to help himself,
and with words—

There is no helping him.
Not in the short run
and not in the long one.

To make a single sentence tenable,
to endure it in the ding-dong of words

No one writes the sentence
who doesn't under-write.

(Ingleorg Bachman)

نرجس خاتون

کے لیے

پڙاڏو سو سَڏُ، وَرُ وائِي جو جي لَهين،
هُنا آکِهين گڏُ، ٻُڌڻ ۾ ٻه ٿيا

شاہ لطیف

What was necessary was undoubtedly a *desire* for language... a passion for ventures with meaning and its materials, ranging from colors to sounds, beginning with phonemes, syllables, words, in order to carry a theoretical experience to that point where apparent abstraction is revealed as the apex of archaic, oneiric, nocturnal, or corporeal concreteness, to that point where meaning has not yet appeared (the child), no longer is (the insane person), or else functions as a restructing (writing, art).

It was perhaps also necessary to be a woman to attempt to take up that exorbitant wager of carrying the rational project to the outer borders of the SIGNIFYING VENTURE OF MEN... *The history of the Chinese communism is at one with a history of women's liberation...* The arrival of a child is the first and the only opportunity a woman has to experience the OTHER in its radical separation from herself, that is, an object of love.

(Julia Kristeva)

نرجس خاتون

کے لیے

میڈا خوشیاں دا اسباب وی تُوں
میڈے سُولاں دا سامان وی تُوں

خواجہ غلام فرید

I done me best when I was let. Thinking always if I go all goes. A hundred cares, a tithe of troubles and is there one who understands me? One in a thousand of years of the nights? All me life I have been lived among them but now they are becoming lothed to me. And I am lothing their warm tricks. And lothing their mean cosy turns. And all the greedy gushes out through their small souls. And all the lazy leaksdown over their brash bodies. How small it's all! And me letting on to meself always. And jilting on all the time. I thought you were all glittering with the noblest of carriage. You're only a bumpkin. I thought you the great in all things, in guilt and in glory. You're but a puny. Home! My people were not their sort of beyond there so far as I can. For all the bold and bad and bleary they are blamed, the seahags. No! Nor for all our wild dances in all their wild din. I can seen meself among them allaniuvia pulchrabelled. How she was handsome, the wild Amazia, when she would seize to my other breast! And what is she weird, haughty Niluna, that she will snatch from my ownest hair! For 'tis they are the stormies. Ho hang! Hang ho! And the clash of our cries till we spring to be free. Auravoles, they says, never heed of your name! But I'm loothing them that's here and all I loth. Loonely in me loneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know.

نرجس خاتون
کے لیے

اجے مُ رب نہ بوہڑیو، دیکھ بندے دے بھاگ
بابا فرید

ایلی ایلی لما شبقتنی!

Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. I see them rising! Save me from those therrble prongs! Two more. Onetwo moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff! So soft this morning, ours. Yes. Carry me along taddy, like you done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now under white-spread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, humbly dumbly, only to wash-up. Yes, tid. There's where. First. We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the

(James Joyce)

تا نوم تنی دِرنا تنی دِرنا تا دِر دِر دِر دِر دِر دِر دِر دِر دِر دِرنا تد از دانی تد از دانی

[ترانہ یمن کلیان تال تلواڑا]

(''قانونِ ستار'' از سیّد صفدر حسین خان، مطبع منشی نول کشور، کان پور، ۱۸۷۰ء)

لسانی تشکیلات

ہمارے گلوبلائزڈ پچھواڑے میں
بوگن ویلیا کی پھولوں بھری بیلیں

1976ء میں لاہور بدر ہو کر جب کراچی پہنچا تو مَیں، میرا گھر، میری کتابیں، میری دوستیاں دُشمنیاں، میرے ادبی مجادلے، میرے بیوی بچے، یہاں تک کہ میرے دوست اور قائد عزیز الحق تک پیچھے رہ گئے۔ میں عبدالقادر بیدل کی مثنوی ''محیطِ اعظم'' کے ابتدایئے کے اٹھارہ بیس شعر لکھ کر ساتھ لیتا آیا۔ میرا خیال تھا کہ اگر عبدالقادر بیدل نے میٹالینگویج میں اِس عمدگی سے شعر نہ لکھے ہوتے تو علامہ اقبال کا وہ اُسلوب جو ''مسجدِ قرطبہ'' میں جھلکتا ہے، اُردو میں کبھی معرضِ وجود میں نہ آتا۔ یہی وہ لسانی شیوہ ہے جو ایزرا پاؤنڈ کے کینٹوز میں جلوہ فگن ہے۔ اے کاش، ن م راشد بھی عبدالقادر بیدل سے اکتسابِ فیض کرتے: اے بسا آرزو کہ خاک شدہ! اب تو معاملہ یوں ہے کہ: مُشتے کہ بعد از جنگ یاد آید، بر کلّۂ خود باید زد۔ ایک بے سروسامانی کے عالم میں پھر سے زندگی کرنا شروع کی۔ بیوی بچے بھی آ گئے، کرائے کا مکان بھی مل گیا۔ پچھواڑے میں سَو مربع فٹ کا ایک صحن تھا جس میں دو پیڑ امرود کے، ایک درخت آم کا اور چند پھل دار نہال پپیتے کے تھے، نیم مُردہ سی گھاس بھی تھی۔ صحن سے ملحقہ برآمدہ بوگن ویلیا کے پھولوں سے ڈھکا رہتا تھا۔ پانی چھڑکنے کے بعد شام جب ذرا خنک ہو جاتی تو ہم اپنے چھوٹے چھوٹے بچوں کے ساتھ اس گوشۂ بہشت میں آ بیٹھتے۔ آسمان کے کناروں سے چوری چھپے آنے والی ہوا بچوں کے بالوں کو چھوتی، چہروں کو تھپتھپاتی، تو غنودگی اُن کی آنکھوں میں تیرنے لگتی۔ فولڈنگ

چارپائی کھل جاتی اور وہ باری باری لیٹتے چلے جاتے۔ کمروں میں جانے سے وحشت ہوتی تھی، اِس لیے رات دیر تک ہم وہیں ٹھہرے رہتے۔ ہمارے پاس سبز فارمیکا ٹاپ والی ایک سینٹرل ٹیبل تھی جو سارا دن تو ڈرائنگ رُوم میں رہتی، رات کو پچھواڑے میں لائی جاتی۔ اُسی پر ہم چائے پیتے، کھانا کھاتے۔ وہیں کبھی انور سن رائے اور عذرا عبّاس اور انور شاہد سے ملاقات ہوتی، کبھی عبید اللہ علیم اور ذکاء الرحمان آ جاتے۔ چند ایک بار افضال احمد سیّد بھی آئے، ہم بھی اُن کی طرف گارڈن کے علاقے میں گئے۔ کبھی کبھی حضرتِ جون ایلیا ورود فرمایا کرتے تھے۔ زاہدہ حنا، سارہ شگفتہ اور طاہرہ عبّاس بھی بھولے بھٹکے آ نکلا کرتی تھیں۔ حضرتِ جون ایلیا تو دل کو یوں بھائے کہ ہم نے اُن کی ایک لوح ''دژم دژالوں'' پر فدا ہو کر چند سطریں بھی یہیں لکھیں۔ واہ! سبز فارمیکا ٹاپ والی سینٹرل ٹیبل نے اُس چھوٹے سے بہشت کے ٹکڑے کو کیا رونق بخش رکھی تھی۔ رات کافی گزر جاتی تو ہم سونے کے لیے اپنے کمروں میں چلے جاتے۔ صبح بچّے اسکول چلے جاتے اور ہم دن بھر بیورو کریٹک اور ٹیکنو کریٹک شعور کے تھپیڑوں کو جھیلتے۔ شام کو روزانہ پورا گھرانا سبز فارمیکا ٹاپ والی سینٹرل ٹیبل کے گرد آ بیٹھتا۔ کبھی کبھار کوئی نظم، افسانہ، مضمون یا کتاب مل جاتی تو میری عید ہو جاتی، ورنہ ہمارا عمومی ریچوئل ایک یک سانی سے تا دیر چلتا رہتا۔

پچھلے پچیس برس سے، کچھ یوں ہی افتاں و خیزاں گردشِ رنگِ چمن سے درآویختہ تاریخ کے تیز رفتار ہوش رُبا زیر و بم سے گزرتے ہوئے ہم ایک اسٹیپ ڈھلوان پر آ گئے ہیں۔ اجتماعیت کی تحریکیں دم توڑ چکی ہیں۔ انسانوں کی انتہائی غالب اکثریت کا پاورٹی لائن سے نیچے ہی نیچے چلے جانا گویا مقدر رہے۔ گوئٹے انسٹیٹیوٹ کراچی کے ڈائریکٹر ڈاکٹر پیٹر ہوشلے نے ایک بار مجھ سے پوچھا تھا، ''امریکی گلوبلائزیشن کا مقابلہ کیسے ہوگا؟ ڈالر کی قیمت اتنی زیادہ کیوں ہے؟'' میں کہتا ہوں کہ ڈالر کی قیمت اور استحکام امریکیوں کے ہاتھ ہی میں نہیں، ورنہ وہ اس کا ایکسچینج ریٹ اس سطح پر مستحکم کریں کہ ان کی اشیا سخت بین الاقوامی مقابلے کے باوجود کم قیمت پر بکیں۔ نہ امریکی اکانومی ریسیشن سے بچ سکتی ہے، نہ دُنیا زیادہ دیر تک یونی پولر رہ سکتی ہے۔ یہ دُنیا بائی پولر یا ٹرائی پولر ہوا ہی چاہتی ہے۔ پھر ہم

نیشنل اسٹیٹ سطح پر اپنے فائدے کا یونائیٹڈ فرنٹ بنائیں گے۔ اگر نیشنل اسٹیٹ کا انسٹیٹیوشن دریابُرد ہو گیا تو کون سی ایسی تاریکی ہے جس میں سارترین اینڈ یوتھنل کی روشنی نہ دمک سکے۔ پھر ہمارے نئے اجتماعی ادارے مثلاً ڈبلیو ٹی او کے خلاف مزاحمتی گروپ، ڈاکٹرز وِدآؤٹ فرنٹیئرز، آئی ایل او وجود میں آ چکے ہیں، سبحان اللہ! گلوبل کیپٹل ازم اور آتھنیسٹی کی ایسی کی تیسی! آتھنیسٹی اور گلوبلائزیشن زندہ/مُردہ باد! اس سے ملتی جلتی صورتِ حال 1951ء سے 1975ء تک کے لاہور میں موجود تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے کئی اہم نوجوان شعراء پر مشتمل ایک فوج تیار ہو گئی۔ صفدر میر نے نئی نئی شاعری کے حوالے سے ایک مضمون لکھا۔ جیسے جنگل میں آگ لگ جاتی ہے، ایک ہنگامہ برپا ہو گیا۔ نئی نئی شاعری کیا بلا ہے؟ سب خرافات ہے! ظہیر کاشمیری، ممتاز حسین اور قتیل شفائی خم ٹھونک کر میدان میں آ گئے۔ ''نوائے وقت''، ''اِمروز''، ''مشرق''، ''پاکستان ٹائمز'' اور ''ڈان'' میں کالموں اور مضامین کے انبار لگ گئے۔ مبارک احمد اور جیلانی کامران بھی نئے شاعروں میں شامل ہو گئے۔ محمد حسن عسکری نے ''سات رنگ'' شروع کیا۔ پہلے ہی پرچے سے نئے شاعروں کی صف میں کھلبلی مچ گئی۔ انتظار حسین کا مضمون ''پوچھتے ہیں وہ کہ مادھو کون ہے؟'' اُس زمانے کا یادگار مضمون ہے۔ سلیم احمد اور احمد ہمدانی کی گولہ باری اس پر مستزاد تھی۔ انیس ناگی، جیلانی کامران اور افتخار جالب کو چومکھی لڑائی لڑنا پڑ رہی تھی۔ پھر یوں ہوا کہ عارف امان اور عزیز الحق نے حلقۂ اربابِ ذوق میں ہفتے وار تحریری اور زبانی یلغار شروع کر دی۔ اُس وقت حلقۂ اربابِ ذوق کو ایک آزاد براڈ کاسٹنگ ہاؤس کی حیثیت حاصل تھی۔ وہاں ترقی پسند، ادب پرست اور انسان دوست اپنے اپنے مکتبۂ فکر کے حوالے سے نئے شاعروں کو انتہائی غیر منطقی گفتگو سے زدوکوب کر کے پاک ٹی ہاؤس میں آتے۔ پھر قیوم نظر، شہرت بخاری اور ناصر کاظمی کی سرپرستی میں نئے شاعروں کی دوبارہ ٹھکائی کی جاتی۔ وائی ایم سی اے اور پاک ٹی ہاؤس کے اجلاسوں پر مبنی کارروائیوں کی رپورٹیں ہفتے بھر اخباروں اور رسالوں میں چھپتی رہتیں۔ اب نئی شاعری کا مقدمہ اور شدت اختیار کر گیا۔ پنڈی، سرگودھا اور ساہیوال کے شریف النفس ادیب کب تک صبر کرتے۔ ساہیوال کے

سجاد میر نے نئی شاعری کی سیمنٹکس کو ہدف تنقید بنایا اور ان کے ذریعے شیر محمد اختر کی ادارت میں شائع ہونے والا ''قندیل'' بھی اِس یدھ میں شامل ہو گیا۔ انور سدید کی بے مثل ژود نویسی کی بدولت سرگودھا اسکول کی اسکینڈلائزیشن زنے بہت شہرت پائی۔ ''اردو زبان'' سرگودھا نے عصمت علیگ کی قیادت میں نئے شاعروں کے ڈرٹی لِنَن کی بلو دی بیلٹ تشہیر کے لیے چھوٹے چھوٹے مضامین اور پیروڈیوں کے ڈھیر لگا دیے۔ عصمت کرونڈیے علیگی سانپ نے بڑی مشکلات پیدا کیں۔ انیس ناگی کو تو ایک کتاب پھر سے لکھنا پڑ گئی۔ اگر ممکن ہوتا تو میں اُن پیروڈیوں میں سے ایک آدھ اِس کتاب کے فلیپ پر ضرور چھپوا دیتا۔

اِس میدانِ کارزار میں شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی انتھالوجی ''نئے نام'' اور رسالے ''شب خون'' کے ذریعے مبارزت طلبی کی۔ جیلانی کامران کی کتاب ''نئی نظم کے تقاضے''، افتخار جالب کا ''لسانی تشکیلات'' کا سلسلۂ مضامین، انیس ناگی کی دو کتابیں ''شعری لسانیات'' اور ''نیا شعری افق''، سیّد سجاد کی مرتبہ انتھالوجی ''نئی نظمیں''، افتخار جالب کے مرتّب کردہ مضامین کا مجموعہ ''نئی شاعری''، سلیم احمد، اختر احسن، عارف امان، عزیز الحق، فہیم جوزی، سعادت سعید، تبسّم کاشمیری، سہیل احمد خان آزاد کوثری اور امجد اسلام امجد کے مضامین اور کتابیں اسی دور کی جدلیاتی صورتِ حال سے جہت لیتی ہیں۔ ابھی نئی شاعری کی کنسالیڈیشن ہو ہی رہی تھی کہ قمر جمیل نے کراچی سے 'نثری نظم' کا دھاوا بولا۔ ہفت روزہ ''نصرت'' لاہور نے اِس تحریک پر ایک خصوصی نمبر شائع کیا اور اِس میں کراچی گروپ کے ساتھ ساتھ ملک بھر کے نثری نظم لکھنے والوں کو ایسی پذیرائی دی کہ یہ ایک جان دار تحریک بن گئی، جس کا ہراول دستہ تو احمد ہمیش، قمر جمیل، محمد سلیم الرحمٰن اور عبّاس اطہر ہی پر مشتمل تھا، لیکن آخر کو اِس میں راشد بھی شامل ہو کر لندن جا بسے اور ہم ہیں کہ 1976ء سے کراچی ہی میں ہیں۔ ہر میگا سٹی جغرافیائی طور پر جہاں بھی ہو، وہیں ہوتا ہے، لیکن اِس کے تہذیبی اور ہائی فنانشل آفاق ایک آئیڈیالوجیکل مائتھالوجم سے مربوط ہونے کے ساتھ ساتھ گلوبلائزڈ بھی ہوتے ہیں۔

لسانی تشکیلات

اس کا باپ بوڈی کلون میں تھا۔ جہاں اس کا ہوٹل
اس کی لیڈی سٹینو گرافر کا سر سہلاتا تھا۔ (منٹو)

لسانی تشکیلات اساسی طور پر شعروادب کی نیابت کرتی ہیں۔ مواد کو اس ہیئت میں دیکھنا رائج الوقت الحاقی محاکموں سے نجات ہی نہیں دلاتا، بل کہ اس جوہر خاص کو بلاشرکت غیرے ممیّز کرتا ہے جس کی منزہ شکل وصورت کی پہچان ازخود ایک مسلک کی حیثیت رکھتی ہے۔ مزید براں لسانی تشکیلات زبان کے تمام ذرائع سے فرداً فرداً التعرض کر کے انھیں آج کل کے سطحی اور اکہرے لسانی تاروپود میں ضم کرنے کی ضرورت کا وسیلہ بھی ہیں۔ لسانی تشکیلات کے یہ دونوں وظیفے ذہنی وجذباتی آفاق کی ہم آہنگی پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ نئی دریافتوں کے سلسلے میں مخصوص ژرف بینی کی تحصیل میں ممد ومعاون ثابت ہوتے ہیں؛ ہو بھی رہے ہیں۔ اب تک کی نظریہ سازی اس امر پر مرکوز رہی ہے کہ وہ ادب پارے جن میں نئے اور عظیم موضوعات موجود ہوں بہت سے مسائل سے بری الذمہ ہوتے ہیں۔ اسی نظریے کے زیرِ سایہ نئے اور عظیم موضوعات کی تلاش و پیش کش بغایت اہم رہی ہے۔ اس روش نے لسانی تشکیلات کے ہر دو وظائف کو درخورِ اعتنا نہ سمجھتے ہوئے موضوع اور صیغۂ اظہار کے علیحدہ علیحدہ فاصلے قائم کیے۔ موضوع کے حامی نئے اور عظیم کو ہر انحراف کا جواز قرار دیتے تو صیغۂ اظہار کی اہمیت جتلانے والے بنی بنائی زبان کے

مسلسل استعمال کے لیے رطب اللسان رہے۔ کبھی کبھی تو یوں معلوم ہوتا کہ دونوں ہی ٹھیک ہیں کہ کسی فریق کے پاس کوئی قاطع دلیل دکھائی نہ دیتی تھی۔ یہ سلسلہ کچھ اسی طرح آج بھی موجود ہے۔ نئے پرانے کے جھگڑے، زبان و بیان کے اختلافات اور تہذیب و ثقافت کی تائید و تردید کے سوالات پچھلے تصادم کی توسیع سے پیدا ہوتے ہیں۔ سیدھی بات اتنی ہے کہ فریقین شدید اختلافات کے باوجود چوں کہ کسی نہ کسی طور پر موضوع اور صیغۂ اظہار کے فاصلوں کی علیحدگی پر متفق تھے، اس لیے کوئی دلیل قاطع ثابت نہ ہوتی تھی۔ نئے اور عظیم کی جست ہُو نے بنی بنائی زبان کا ڈھانچا توڑ دیا ہے۔ وہ لوگ جو بنی بنائی زبان کی بقا کے لیے جدوجہد کر رہے تھے، اب اپنے مقام سے ہٹ گئے ہیں۔ غزل اور دیگر اصنافِ سخن زبان کی توڑ پھوڑ میں اِن دنوں پورے زور سے شریک ہیں۔ کہیں کہیں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو اس نقصان کو نا قابلِ تلافی شمار کرتے ہیں۔ وہ بنی بنائی زبان کو ہر طور پر برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ حالات اتنے مخدوش ہیں کہ ان کی مساعی کے بار پانے کی کوئی امید نہیں۔ وہ جو تھا اور نہیں رہا؛ اور آئندہ کبھی لوٹ کر نہیں آئے گا، اس کے لیے شاہراہیں آراستہ کرنے والے اپنی محبت اور لگن کا اجر نہیں پائیں گے، پر یادگار رہیں گے۔ وہ جو نئے اور عظیم کی خوش آمدید کے لیے اپنے جذبوں، ارادوں اور ارمانوں سے کھیلتے رہے، جیت کا نشان لے کر بڑھتے رہے؛ اور اچانک کھیت رہے، ہمیں سوگوار کر گئے۔ یوں تو بظاہر وہ ایک دوسرے سے لڑتے تھے، پہ نہیں لڑتے تھے کہ تقسیم ان کے اندر راسخ تھی۔ وہ اپنے اپنے ٹکڑوں میں رہتے، آمنے سامنے بھی آتے، لیکن بانٹنے والا مقدّس خط ان کے بیچ حائل رہتا اور فیصلہ کن مٹھ بھیڑ نہ ہو پاتی۔ لسانی تشکیلات کی جامعیت اس ناقص گروہ بندی کی مذبذب کیفیت کا قلع قمع کرتے ہوئے طرفین کے دلائل کو مانتی ہے اور پچھلے قضیے یوں چکاتی ہے کہ اوّلاً نئے اور عظیم کی بدولت زبان کو جو شدید نقصان ہوا ہے اسے تسلیم کرتی ہے اور ثانیاً بنی بنائی زبان کا اصلِ اصول جس قدامت، تنگ دامنی اور اجنبیت کا ضامن ہے اسے تازہ بتازہ اور نو بہ نو کے حق میں سمِ قاتل گردانتی ہے۔ بنی بنائی زبان کا تصور متعین موضوعات سے علیحدگی میں ممکن نہیں۔ چناں چہ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رُونما ہوں گے بنی بنائی زبان

کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے کہ نئے پن کی بدولت اور عظمت کی وجہ سے متعیّن اور معمولی کا درجہ غیر متعیّن اور غیر معمولی ہو جائے گا۔ بنی بنائی زبان کو عین مین برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ نئے اور عظیم موضوعات کو بنی بنائی زبان سے کلّی اجتناب برتنا چاہیے تھا، مگر ایسا نہیں ہوا۔ صحتِ استعمال، گرامر، بحور، صنائع وغیرہ کے معیارات جو بنی بنائی زبان سے مستنبط تھے، نئے اور عظیم موضوعات کی جانچ پرکھ میں استعمال اور مبہم طریقے سے قبول ہوتے رہے۔ بنی بنائی زبان کو اپنے متعیّن موضوعات سے انحراف نہیں کرنا چاہیے تھا؛ یہ بھی ہو کے رہا۔ ان ادنیٰ مفاہمتوں اور مخاصموں سے کوئی نتیجہ خیز کام نہیں ہوا۔ بحران البتہ ضرور پیدا ہوا ہے۔ لسانی تشکیلات بحران کو پیدا کرنے والے موضوع اور صیغۂ اظہار کی دو ٹوک تقسیم کو رد کرتی ہیں کہ لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں، نہ صیغۂ اظہار، بل کہ ان پر حاوی اور ان سے ماورا وہ کلّی صداقت ہیں جس کے حصّے بخرے نہیں کیے جا سکتے۔

لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیا کی نمائندگی کی بجائے بطورِ اشیا مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہیں۔ الفاظ اگر اشیا کی محض نمائندگی کریں تو اشیا کے حسن وقبح سے اٹوٹ تعلق کے باعث غلط اور صحیح، مناسب اور نا مناسب، قرینِ قیاس اور دُور از کار، جائز اور نا جائز وغیرہ ایسے صفاتی اجزائے بیان کہ تشخیصِ قدر سے مملو ہوتے ہیں، غیر متعلق مباحث کے دروازے کھول دیتے ہیں؛ شئیت، کہ شعروادب کا طرۂ امتیاز ہے، اثر و نفوذ کی بنیاد ہوتے ہوئے بھی ثانوی درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ الفاظ کو بطورِ اشیا استعمال میں لایا جائے تو تجسیم و تخصیص کے خصائص اجاگر ہوتے ہیں اور بے رنگ عمومیت سے جان بچ جاتی ہے۔ الفاظ بطورِ اشیا شعروادب سے باہر کوئی وجود نہیں رکھتے۔ الفاظ کو بطورِ اشیا وجود دینے میں تخلیقی فن کاروں کو پورا پورا اختیار ہے۔ تخلیقی فن کاروں کو ابھی تک ان تسمہ پا اصولوں سے نجات حاصل نہیں ہوئی جو الفاظ کو اشیا کی محض نمائندگی کرنے والے نشانات تک محدود کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ لسانی تشکیلات کے حوالے سے الفاظ بطورِ اشیا جلوہ گر

ہوتے ہیں: معانی، درو بست، ترتیب، قرب و بُعد اور رشتے جو مقام پاتے ہیں وہ وسیع ترین دست گاہی کی روشن دلیل ہے کہ تخلیقی فن کار کے ارادے اور تخیل کی قید کے سوا کوئی قدغن نہیں؛ پھیلاو ہی پھیلاو ہے، سچ ہی سچ ہے، حد نہیں، انتہا نہیں۔ فروعی مباحث کی رخنہ اندازی اس وقت شروع ہوتی ہے جب الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگی اشیا کے فرائض سپرد کر دیے جاتے ہیں۔

سعادت حسن منٹو نے اپنی کہانی ''پھندنے'' میں کئی الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا ہے۔ 'پھندنے' اس کہانی میں فن کارانہ دست رس کے طفیل لسانی شئیت حاصل کرتے ہیں:

''جانے کتنے برس گزر چکے تھے۔ کوٹھی سے ملحقہ باغ کی جھاڑیاں سیکڑوں ہزاروں مرتبہ کتری بیونتی، کاٹی چھانٹی جا چکی تھیں۔ کئی بلّیوں اور کتیوں نے ان کے پیچھے بچے دیے تھے جن کا نام و نشان بھی نہ رہا تھا۔ اس کی اکثر بدعادت مرغیاں وہاں انڈے دے دیا کرتے تھیں۔ جن کو ہر صبح اٹھا کر وہ اندر لے جاتی تھی۔ اسی باغ میں کسی آدمی نے ان کی نوجوان ملازمہ کو بڑی بے دردی سے قتل کر دیا تھا۔ اس کے گلے میں اس کا پھندنوں والا سرخ ریشمی ازار بند، جو اس نے دو روز پہلے پھیری والے سے آٹھ آنے میں خریدا تھا، پھنسا ہوا تھا۔ اس زور سے قاتل نے پیچ دیے تھے کہ اس کی آنکھیں باہر نکل آئی تھیں۔ اس کو دیکھ کر اس کو اتنا تیز بخار چڑھا تھا کہ بے ہوش ہو گئی تھی __ اور شاید ابھی تک بے ہوش تھی۔ لیکن نہیں، ایسا کیوں کر ہو سکتا تھا۔ اس لیے کہ اس قتل کے دیر بعد مرغیوں نے انڈے، نہیں، بلّیوں نے بچے دیے تھے اور ایک شادی ہوئی تھی __ کتیا تھی، جس کے گلے میں لال دوپٹا تھا، مقیشی، جھلمل جھلمل کرتا۔ اس کی آنکھیں باہر نکلی ہوئی نہیں تھیں، اندر دھنسی ہوئی تھیں۔ باغ میں بینڈ بجا تھا __ سرخ وردیوں والے سپاہی آئے تھے جو رنگ برنگی مشکیں بغلوں میں دبا کر مُنھ سے عجیب عجیب آوازیں نکالتے تھے۔ ان کی وردیوں کے ساتھ کئی پھندنے لگے تھے۔ جنھیں اٹھا اٹھا کر لوگ اپنے اپنے ازار بندوں میں لگاتے جاتے تھے۔ پر جب صبح ہوئی تھی تو ان کا نام و نشان تک نہ تھا۔ سب کو زہر دے دیا گیا تھا۔ دلہن کو جانے کیا سوجھی کم بخت نے جھاڑیوں کے پیچھے نہیں، اپنے بستر پر صرف ایک بچہ دیا جو بڑا گول گوتھنا لال پھندنا

تھا۔اس کی ماں مرگئی۔باپ بھی۔دونوں کو بچے نے مارا۔اس کا باپ معلوم نہیں کہاں تھا۔
وہ ہوتا تو اس کی موت بھی ان دونوں کے ساتھ ہوتی۔سرخ وردیوں والے سپاہی، بڑے
بڑے پھندنے لٹکائے، جانے کہاں غائب ہوئے کہ پھر نہ آئے۔باغ میں بلّے گھومتے
تھے جو اسے گھورتے تھے۔اس کو چھیچھڑوں کی بھری ہوئی ٹوکری سمجھتے تھے حالاں کہ ٹوکری
میں نارنگیاں تھیں۔ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کے آئینے کے سامنے رکھ
دیں۔اس کے پیچھے ہو کے اس نے ان کو دیکھا مگر نظر نہ آئیں۔اس نے سوچا، اس کی وجہ
یہ ہے کہ چھوٹی ہیں۔مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور اس نے ریشمیں
کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔اب کتے بھونکنے لگے۔ نارنگیاں فرش پر
لڑھکنے لگیں۔کوٹھی کے ہر فرش پر اچھلیں، ہر کمرے میں کودیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے
باغوں میں بھاگنے دوڑنے لگیں۔کتے ان سے کھیلتے اور آپس میں لڑتے جھگڑتے رہتے۔''

ازار بند کے پھندنے، بینڈ بجانے والوں کی وردیوں کے پھندنے اور گول گوتھنا
لال پھندنا بچہ ہیئتی مشابہت کے سبب اکٹھے ہیں۔پھر پھندنوں والے ازار بند سے
نوجوان ملازمہ کا قتل، گول گوتھنا لال پھندنا بچے سے ماں باپ کی موت اور صبح کو پھندنوں
والی وردیوں والے سپاہیوں کا نام ونشان نہ ہونا کہ انھیں زہر دے دیا گیا تھا، اس یگانگت
میں مرگ وفنا کا رنگ بھرتے ہیں۔قتل ہونے والی ملازمہ کی آنکھیں باہر نکل آئی تھیں، لیکن
اس کے قتل کے بعد جس کتیا کی شادی ہوئی اس کے گلے میں جھلمل جھلمل کرتا لال مقیشی
دوپٹا تھا، پر اس کی آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئی تھیں۔اس دلہن نے جھاڑیوں میں نہیں، بستر
پر بچہ دیا جب کہ کم بخت مرغیاں جھاڑیوں میں انڈے دیتیں۔دونوں میں کنایتاً اشتراک
چوری چھپے بدکاری کا ہے۔بلّیوں اور کتوں نے بھی کئی مرتبہ جھاڑیوں کے پیچھے بچے دیے۔
کتے اور بلّے اس سیاق وسباق میں مذکور نہیں ہوئے۔وہ تو کھیلنے جھگڑنے کے شوقین
ٹھہرے۔کوٹھی اور ملحقہ باغ سماجی اور اخلاقی احتساب کی تردید وتکذیب کے طور پر ابھرتا
ہے۔جہاں بلّیوں کتوں کو بچے دینے اور چھوڑنے اور من مانی کرنے کا حق ہے۔جہاں قتل
ہوتا ہے، جہاں کتے بصد شوق آپس میں لڑتے جھگڑتے ہیں۔بلّے چھیچھڑوں کی ٹوکری کو

للچائی آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ قتل جنسی جبر واکراہ کے طور پر بھی ابھرتا ہے۔ لذت، ارادے اور رضا ورغبت کی شریانیں پھندنوں والے ازار بند کے شکنجے میں کٹتی اور لہولہان ہیں؛ خود پرستی کے آئینے کے روبرو آکر چھپتی ہیں، ناقدری کی تو جبیہیں ڈھونڈتی ہیں، آغوشِ دیگراں کے واہوتے ہی نمائش کے آتش دان کی رونق بنتی ہیں۔ تقاضے پھر بھی تقاضے ہی ہوتے ہیں۔ گرسنہ بھوکے کتے بھونکے تو نارنگیاں فرش پر لڑھکنے لگیں؛ کوٹھی کے ہر فرش پر، ہر کمرے میں۔ آخر گلی محلہ پھاند گئیں اور بڑے بڑے باغوں میں بھاگنے دوڑنے لگیں۔ نارنگیاں، لذتیں اور اعتبارات ہاتھ میں ہاتھ لیے بڑھتے ہیں؛ اس کی ماں تھی، بدعادت مرغیوں کی طرح دور دراز باغوں میں جھاڑیوں کے پیچھے انڈے دیتی تھی۔ ان کو وہ خود اٹھا کے لاتی تھی نہ ڈرائیور۔ آملیٹ بناتی تھی جس کے داغ کپڑوں پر پڑ جاتے تھے۔ سوکھ جاتے تو ان کو باغ کی جھاڑیوں کے پیچھے پھینک دیتی تھی۔ ماں بیٹی کے مشاغل میں مماثلت سے اصل باپ باپ بھی تھا کہ محض نام دہندہ بے نامی باپ تھا۔ اُس دلہن کے گول گوتھنا لال پھندنا بچے کے باپ کا حوالہ ذہن میں لاتا ہے، جس کی پیدائش پر اس کے ماں باپ مر گئے اور وہ نہ مرا جو اُس لڑکی کا باپ تھا؛ بے نامی باپ تھا کہ اصلی۔ سہیلی کی شادی، بھائی کی شادی، بھائی کی ہٹی کٹی ادھیڑ عمر ملازمہ سے، کہ اس کی ماں سے چھ سات برس چھوٹی ہے، جنسی بہتات، نند، بھاوج اور سہیلی، تینوں اچھی شکل وصورت کے آرٹسٹ سے جنسی آسودگی حاصل کرتی ہیں۔ اخلاقی روابط کی مروّجہ روشنی نام کو نہیں کہ خس لگے کمرے میں داخل ہوتے ہی انھوں نے اپنے بلاؤز اتارے اور پنکھے کے نیچے کھڑی ہو گئیں۔ پنکھا چلتا رہا، دودھوں میں ٹھنڈک پیدا ہوئی نہ گرمی۔ اس کی ممی دوسرے کمرے میں تھی۔ ڈرائیور اس کے بدن سے موبل آئل پونچھ رہا تھا۔ ڈیڈی ہوٹل میں تھا۔ جہاں اس کی لیڈی سٹینوگرافر اس کے ماتھے پر یوڈی کلون مل رہی تھی۔ آخر اس کی بھی شادی ہو گئی۔ اس کے عروسی لباس کا ڈیزائن نند بھاوج سہیلی کو بہ یک وقت جنسی آسودگی دینے والے آرٹسٹ نے تیار کیا تھا: ''اس نے اس کی ہزاروں سمتیں پیدا کر دی تھیں۔ عین سامنے سے دیکھو تو مختلف رنگوں کے ازار بندوں کا بنڈل معلوم ہوتی تھی۔ ذرا ادھر ہٹ جاؤ تو پھلوں کی ٹوکری تھی۔

ایک طرف ہو جاؤ تو کھڑکی پر پڑا ہوا پھلکاری کا پردہ۔ عقب میں چلے جاؤ تو کچلے ہوئے تربوزوں کا ڈھیر۔ ذرا زاویہ بدل کر دیکھو تو ٹماٹو ساس سے بھرا ہو مرتبان۔ اوپر سے دیکھو تو یگانہ آرٹ۔ نیچے سے دیکھو تو میراجی کی مبہم شاعری۔"

ممی اور ڈرائیور، بھائی اور ہٹی کٹی ملازمہ، ڈیڈی اور سٹینوگرافر کے متوازی رشتوں کے درمیان ماں باپ، بھائی بہن کے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے خطوط عجیب طرح سے گڈمڈ ہیں۔ پھندنوں والے ازار بند سے قتل ہونے والی ملازمہ، گول گوتھنا لال پھندنا بچہ جننے والی دلہن اور یہ لڑکی، جس کا گلا زور سے گھونٹا جاتا تو اس کی آنکھیں ذبح کیے ہوئے بکرے کے طرح نکل آتیں، آپس میں یوں منسلک ہیں کہ ان کا تمثیلی استعاراتی حدود اربعہ کناروں گوشوں سے بندھ بندھا کر غیر مبیّنہ حقیقی باپ اور بے نامی باپ کے تفاوت سے پیدا ہونے والی تلاش و کش مکش از خود کھلتی سمٹتی ہے: اصل، کہ راہ نمائی، تخلیقی وصل اور قیام و استحکام کی ضمانت دے، لحہ بھر کو کوند کر تاریکی میں کھو جاتا ہے۔ نام نہاد ممی ڈیڈی بھائی کی بے التفاتی، کہ شاید یہ رشتے بہ امرِ مجبوری ان کے اختیار کردہ ہیں، اس لڑکی سے مسلسل بھینٹ لیتی رہی ہے کہ صبح کو جب وہ اٹھتی تو اسے محسوس ہوتا کہ رات بھر اس کا جسم دہاڑیں مار مار کر روتا رہا ہے۔ اس کے وہ سب بچے، جو پیدا ہو سکتے تھے، ان قبروں میں، جو اُن کے لیے بن سکتی تھیں، اس دودھ کے لیے، جو اُن کا ہو سکتا تھا، بلک بلک کر رو رہے ہیں۔ مگر اس کے دودھ کہاں تھے۔ وہ تو جنگلی بلّے پی چکے تھے۔ پھندنوں کی ثنویت میں ایک اضافہ یوں ہوتا ہے کہ جب اس کا بھائی اور ہٹی کٹی ملازمہ حساب کر رہے تھے تو اس کی بھابی آن پہنچی اور اس نے دونوں کا حساب صاف کر دیا: "صبح کمرے میں سے جمے ہوئے لہو کے دو بڑے بڑے پھندنے نکلے جو اس کی بھابی کے گلے میں لگا دیے گئے۔"

ماں اسپتال میں مر جاتی ہے، بھائی کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ باپ موجود ہے، زندہ ہے، مگر ملتا نہیں۔ بیزاری کے عالم میں اپنے وجود کو مکمل طور پر عریاں کرنے کے لیے وہ آئینے کے سامنے کھڑی اپنے بدن پر رنگ جماتی اور ٹیڑھے بینگے خطوط بناتی رہی۔ آدھی رات کے قریب اس نے تمام زیورات ایک ایک کر کے اپنے رنگوں سے لتھڑے جسم پر

سجائے اور آئینے میں ایک بار پھر غور سے دیکھا۔ ایک دم آہٹ ہوئی۔ اس نے پلٹ کر دیکھا۔ ایک آدمی چھرا ہاتھ میں لیے مُنہ پر ٹھاٹا باندھے کھڑا تھا۔ جب وہ مڑی تو اس آدمی کے حلق سے چیخ بلند ہوئی۔ چھرا اُس کے ہاتھ سے گر پڑا اور وہ بھاگ نکلا۔ وہ اس کے پیچھے بھاگی؛ چیختی، پکارتی: ''ٹھہرو۔ ٹھہرو۔ میں تم سے کچھ نہیں کہوں گی۔ ٹھہرو!'' اندھیرے سے اچانک اُبھرنے والا خنجر بکف اجنبی کہ وجود کی مکمل برہنگی کے عالم میں آیا تھا اور اسے قبول تھا، سوادِ عریانی میں ٹھہر نہ سکا کہ اس بے حجابی کی خالص ترین حالت کی تاب نہ لانے والی آنکھیں اس کی غیر مسخ حرمت کے آئینے میں بے ستر نہ ہوسکیں۔

یہ ایک خاندان کی شکست وریخت کا بیان ہے جس کی ہر عورت نے مرد کا بستر گرم کیا اور ہر گھر میں بچے دیے۔ معاشرتی زندگی کا سب سے مضبوط عنصر خاندان ہی ہے۔ خاندان کا داخلی شیرازہ بکھرنے کا یہ معروضی محاکمہ شدید ہیجان کو دبا کر لکھا گیا ہے۔ تاہم ہیجان کا اظہار سرعت سے بدلتے واقعات سے ہو جاتا ہے۔ چور کے دیوار پھاند کر چلے جانے کے بعد وہ دیر تک ٹہلتی رہی۔ پھر آئینے کے سامنے آئی: ''اس کے گلے میں ازار بند نما گلو بند تھا۔ جس کے بڑے بڑے پھندنے تھے۔ یہ اس نے برش سے بنایا تھا۔ دفعتاً اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلو بند تنگ ہونے لگا ہو۔ آہستہ آہستہ وہ اس کے گلے کے اندر دھنستا جارہا ہے۔ وہ خاموش کھڑی آئینے میں آنکھیں گاڑے رہی جو اُسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں۔ تھوڑی دیر کے بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔''

یہ مقام اس کہانی کا مستقل مقام ہے۔ ابتدا سے لے کر آخر تک ہر مرحلے میں تمام تفصیلات اس مستقل مقام کو، کہ موت، آنکھوں کے باہر نکل آنے اور پھندنوں کی گرفت پر مشتمل ہے، چھوتے ہوئے ساتھ لے کر چلتی ہیں۔ یہ مستقل مقام پھندنوں کی اس ثلیث کا جزو لاینفک ہے جس میں جنسی تلذذ، آوارگی و پریشانی، سماجی رکھ رکھاو کا انحطاط، ہذیانی حالت، بے اصل گردش، پناہ کی تلاش، معاشرت کی بنیادی اکائی: خاندان کی شکست وریخت، حقیقی اور بے نامی باپ کی حدوں پر حاوی حد ڈھونڈنا ایسے موتیف گندھے ہوئے ہیں۔ یہ تمام موتیف جمع ہو کر ایک بڑا موتیف نہیں بنتے، بل کہ اس

میں جو بڑا موتیف موجود ہے، یہ اس کے شاخسانے ہیں۔ یہ بڑا موتیف کیا ہے؟ نہیں کہا جاسکتا کہ پرسپشن کے امیج کے باطن میں تحلیل کنسپشن مجرد تعقلاتی کنسپشن سے مختلف چیز ہے۔ پھند نے جو کنسپشن رکھتے ہیں وہ جز و لاتجزیٰ ہے کہ شے ہے: ہر حقیقی شے کا حقیقی نعم البدل وہ شے خود ہے کہ کوئی ایک شے کسی دوسری شے کا حقیقی نعم البدل نہیں۔

اشیا کی گردوپیش میں پھیلی ہوئی دنیا کی الفاظ، بہ معنی نشان، کے حوالے سے شناخت، ترتیب اور تقویم سے قطعِ نظر ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، بطورِ شے وجود رکھتا ہے۔ انسانی مشاہدہ اس ایک شے کو، کہ گلاب کا پھول ہے، جو اُس کی منتخب کی ہوئی تفاصیل سے صفات کا کلّی دائرہ کھینچ کر دیگر اشیا سے ممیّز کرتا ہے۔ یہ ایک ممیّز شے، کہ گلاب کا پھول ہے، خوش بُو، ذائقے، رنگ، لمس اور وزن کی تجزیہ شدہ خاصیتوں سے افادی اور غیر افادی تقاضوں کے تحت کام میں آتا ہے۔ گل دستہ، سہرا، ہار وغیرہ اس ایک شے کا، کہ گلاب کا پھول ہے، بطورِ شے استعمال ہے۔ اکیلا پھول، ایک دوسرے سے بندھے ہوئے پھول، اوپر نیچے پروئے ہوئے پھول اس ایک شے کی، کہ گلاب کا پھول ہے، محض ترتیب کے کرشمے ہیں۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، من وعن اپنی شئیت سمیت موجود ہے، لیکن ترتیب کے اختلاف نے اسے گل دستے، سہرے اور ہار کے سلسلے میں یکہ وتنہا شئیت کے علاوہ ایک مختلف ترتیبی اجتماعی شئیت بھی دی ہے۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، پتّی پتّی ہوکر، اپنی شئیت کے ذرّہ ذرّہ ہونے کے بعد، جب شکر سے بطریقِ خاص مرتّب ہوتا ہے تو ایک نئی شے 'گل قند' کا حصول ہوتا ہے۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، اپنی تمام شئیت اور ترتیب، شکستہ شئیت اور ترتیب، اور ان عناصر کی تقدیم وتاخیر سے وہ کچھ بنتا ہے اور بننے کا امکان رکھتا ہے جس میں شے بطورِ شے دخیل وشریک ہو — وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، اپنے سے بڑی اکائی صحنِ چمن کی یاد دلاتا ہے؛ پرندے، پودے، ہوا، شبنم، چاندنی اور دھوپ سے اس کی نسبتیں ابھرنے لگتی ہیں؛ شئیت کے رشتے اردگرد سے استوار ہونے لگتے ہیں۔ جب کسی کو گلاب کا پھول دیکھ کر اپنا محبوب نظر آنے لگتا ہے تو شئیت کا امین گلاب کا پھول اپنی شئیت کھو کر علامت بن جاتا ہے۔ نمائندہ نشان، اشارہ:

کا ملاً یا جزواً۔ جزواً: خوش بُو کے حوالے سے، رنگ کی نسبت سے، لمس کی کیفیت سے۔ تو وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، اس کی شئیت کسی اور شے کی شئیت کی علامت بن جاتی ہے۔ پھر جب گلاب کا پھول کسی کے لیے محبوب کی عفت اور پاکیزگی کی شکل اختیار کرتا ہے تو گلاب کے پھول کی شئیت کسی اور شے کی غیر شئیت کی علامت ٹھہرتی ہے۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، بہ اعتبارِ شئیت اور بہ لحاظِ علامت انواع و اقسام کی ترتیبوں کا متحمل ہوتا ہے۔ جب صبح دم ہوا کے زور سے دفعتاً دروازہ کھلتا ہے اور شاعر کہتا ہے کہ میری قمیض پر گلاب کا پھول بنا ہے☆، تو ہمیں شئیت و علامت کے equilibrium کی حالت ارزانی ہوتی ہے۔

گلاب کے پھول کی نسبت سے شئیت کے دائرے کچھ اسی طرح لفظ بطورِ شے کے گرد منتقل کیے جا سکتے ہیں۔ ایک کمی ضرور ہے کہ دیگر اشیا میں عموماً نسبتاً زیادہ حواس استعمال ہوتے ہیں جب کہ الفاظ بطورِ اشیا کے سلسلے میں سماعت و بصارت ہی سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کمی کی تلافی یوں ہوتی ہے کہ وہ الفاظ جو سماعت و بصارت کی بجائے دیگر حواس سے متعلق ہیں، شئیت کا درجہ اختیار کرتے ہی سماعت و بصارت کی زد میں آجاتے ہیں۔ ایک فوقانی سطح پر سماعت و بصارت سے منسلک الفاظ لمس اور ذائقے کی کیفیات سمیٹ لیتے ہیں۔ ان معنوں میں الفاظ بطورِ اشیا کی پرسپشن دیگر اشیا کی طرح حواسِ خمسہ کی محتاج نہیں۔ دو ایک حواس وہی کچھ جمع کر دیتے ہیں جس کی تحصیل کے لیے بصورتِ دیگر بعض اوقات پانچ حواس درکار ہوتے ہیں۔ پرسپشن حسیاتی مواد کی تحصیل اور ریکارڈنگ ہی نہیں، اس سے پیوست ایک تجریدی عمل بھی ہے۔ حسیاتی مواد موصول اور ریکارڈ ہوتے ہوئے مجموعی مجرد شکلیں بھی واضح کرتا ہے۔ چناں چہ پرسپشن کے ساتھ ساتھ کنسپشن کا ظہور بھی ہوتا رہتا ہے۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، چوتھائی انچ نصف قطر کے قیف نما دہانے، سرخ رنگ کی پتّیوں، بھینی بھینی خوش بُو، ملائم سطحوں اور کڑوے کسیلے ذائقے کے ساتھ پرسپشن کے میدان سے ذہن میں منتقل ہوتا ہے۔ نصف انچ قطر کے دہانے کا

☆ صبح ہوا کے زور سے دروازہ دفعتاً کھلا اور مری قمیض پر پھول کھلا گلاب کا (عباس اطہر)

ایک اور گلاب کا پھول اس کے بعد جب ذہن میں منتقل ہوتا ہے تو پہلے اِمیج میں قدرے ترمیم ہوتی ہے۔ رنگوں کی قطاریں، سرخ، عنابی، زردی مائل اور سفید، اس اِمیج کو گھٹاتی بڑھاتی ہیں۔ تیز، سوندھی، دھیمی، نازک خوش بوئیں مرتسمہ اِمیج میں کمی بیشی کرتی ہیں۔ یوں منفرد شے، کہ گلاب کا پھول ہے، نوع کی تشکیل کرتی ہے اور تجریدا جو اِمیج بنتا ہے وہ کوئی ایک گلاب کا پھول نہیں، کئی گلاب کے پھولوں سے بنی ہوئی، ذاتوں کی ذات ہے۔ اس اِمیج کی شئیت کسی ایک گلاب کے پھول کی شئیت نہیں، کئی گلاب کے پھولوں کی شئیت ہے۔ چوں کہ نوع کا یہ اِمیج کسی ایک گلاب کے پھول پر کلّی طور پر منطبق نہیں ہوتا، بل کہ ڈھیلا ڈھالا، پھیلا اور کھلا ہوتا ہے، اس لیے شئیت کا مکمل اثبات نہیں ہوتا، غیر منطبق شئیت علامتی ہو جاتی ہے۔ ایک گلاب کے پھول کی شئیت سے زائد علاقے نمائندگی چھوڑ کر ازخود بولنے لگتے ہیں۔ اِمیج شئیت و علامت کی باہم دگر پیوستگی کا مظہر ہوتا ہے۔ تعمیم، اس کے برعکس، نوع سے شئیت کے اخراج کے بعد پیدا ہوتی ہے، اِمیج میں کنسپشن اور پرسپشن متصل ہوتے ہیں، تعمیم میں نہیں۔ الفاظ کی بطورِ اشیا سمعی اور بصری پرسپشن، کہ اپنے اندر دیگر حواس کے خواص بھی رکھتی ہے، کنسپشن سے مواصلت کے باعث جس اِمیج کی تعمیر کرتی ہے، اس کی شئیت، ترتیب، گرد و پیش سے رشتے، علامتی کیفیت اور غیر شئیت جس حقیقت پر صاد کرتے ہیں، لسانی تشکیلات کے ہر دو وظائف اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ لسانی تشکیلات کے خطِ مستقیم کے ایک سرے پر الفاظ بطورِ نمائندۂ اشیا ہیں۔ اور دوسرے سرے پر الفاظ بطورِ اشیا ہیں۔ الفاظ بطورِ نمائندۂ اشیا شاعری میں بالخصوص مبدّل بہ اشیا ہو کر پرسپشن کے میدان سے ذہن میں وارد ہوتے ہوئے جو لسانی اِمیج بناتے ہیں اسے تعقلِ محض پر مبنی عمومی کنسپشن سے ناپا نہیں جا سکتا کہ یہ لسانی اِمیج شئیت اور علامت کی باہم دگر پیوستگی میں تخصیصی معنویت رکھتا ہے۔

چوں کہ تخصیصی معنویت کی سطح عمومی کنسپشن سے کلیتاً مختلف ہے اس لیے شعر و ادب میں ننگے فکری مفروضے بہت کھٹکتے ہیں۔ فکری مفروضوں کو لسانی تشکیلات میں حل کرنے سے شئیت و علامت کا ظہور ہوتا ہے۔ تحلیل کے اس عمل کو اُبھرنا چاہیے ورنہ نثر تخلیق

ہوگی۔ وہ چیز جسے ہم شعر کا نام دیتے ہیں، پیدا نہ ہوگی۔ لسانی تشکیلات کے دروبست کو دیکھنے کے لیے احمد ندیم قاسمی کی شاعری کا مطالعہ موزوں رہے گا۔

احمد ندیم قاسمی کی شاعری کا بنیادی پتھر استدلال ہے۔ چند مفروضے یکے بعد دیگرے بیان کرنے کے بعد ان سے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے۔ جب تک نتیجہ اخذ نہ ہو، احمد ندیم قاسمی کی نظم مکمل نہیں ہوتی۔ ان معنوں میں احمد ندیم قاسمی کی ہر مکمل نظم مکمل استدلال ہے۔ ایسی نظموں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں فکری استدلال کے تمام خصائص پائے جاتے ہیں۔ جو کچھ احمد ندیم قاسمی نے فکری طور پر جانا ہے، اسے من وعن شعر میں بیان کر دیا ہے۔ اس روش سے، اس انداز کی تکرار سے بیش تر نظمیں سپاٹ بن گئی ہیں۔ ان کی نظمیں مکمل استدلال ہیں، مکمل شعر نہیں۔ ہر نظم میں، جو استدلال کی توسیع سے آگے بڑھی ہے، کچھ نہ کچھ کمی رہ جاتی ہے۔

یہ کمی احمد ندیم قاسمی نے پچھلے دس بارہ سالوں میں کبھی پوری کرنے کی کوشش نہیں کی۔ شاید انھیں اپنی مفکرانہ حیثیت پر زیادہ اعتماد ہے۔ انھوں نے استدلال کو شعر کے تابع کرنا کبھی گوارا نہیں کیا۔ بہر حال، یہ ان کے انتخاب کا مسئلہ ہے۔ ہماری آپ کی پسند ناپسند کا نہیں۔ انھوں نے استدلال کے حق میں بالخصوص بار بار صاد کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کے پچھلے دس بارہ برس کی نظمیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ''آدمی'' کو چھپے ہوئے لگ بھگ پندرہ برس ہو گئے ہیں۔ اس نظم میں چند مفروضے بیان کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ آدمی خدائی پر چھا جائے گا۔ اس امر کے لیے ایک شرط یہ ہے کہ آدمی آدمی کو سمجھنے لگے۔ جوں ہی آدمی کو آدمی سمجھنے لگے گا خدا خود زمین پر اتر آئے گا۔ اس استدلال کو قائم کرنے کے لیے احمد ندیم قاسمی نے متحارب مفروضے قائم کیے ہیں۔ بنیادی مفروضہ آدمی کی مجبوری ہے جسے ہمارے پیش رو مختلف وسیلوں سے کہتے آئے ہیں۔ آدمی کی مجبوری کے اس مفروضے کی تائید شبنم، پھولوں اور ستاروں کے حوالے سے کروائی گئی ہے۔ پھر جب شاعر اپنے وجدان سے رجوع کرنے کے لیے احساس کے تاروں کو چھیڑتا ہے تو کوئی نغمہ پیدا نہیں ہوتا۔ انسان کی مجبوری کا مفروضہ ہی تائید حاصل کرتا ہے۔ آدمیت سے پوچھنے پر بھی انسان کی مجبوری

بیان ہوتی ہے۔ انسان کی مجبوری کے مفروضے کو مختلف زاویوں سے محکم کرنے کے بعد احمد ندیم قاسمی سوچا سمجھا، نپا تلا، منطقی اور فکری طور پر دریافت کیا ہوا مفروضہ میدان میں لاتے ہیں کہ اگر آدمی آدمی کو سمجھنے لگے تو خدا خود زمین پر اتر آئے گا اور آدمی خدائی پر چھا جائے گا۔ یہ شاعر کا فکری استدلال ہے، نظم کے استدلال کا نتیجہ بھی یہی ہے۔ اب نظم دیکھیے:

شاعروں، راہبوں، صوفیوں نے کہا، اے نشیبوں کے کیڑو! خدا دور ہے
آدمی کا خدا تک پہنچنا غلط! آدمی کا تصوّر بھی مجبور ہے
میں نے پھولوں سے، شبنم سے، تاروں سے پوچھا تو سب جھینپ کر مسکرانے لگے
میں تو سمجھا تھا اخفائے حق صرف ''خلاق دانش وروں'' کا ہی دستور ہے
میں نے احساس کے ان گنت تار چھیڑے مگر کوئی نغمہ نہ پیدا ہوا
یعنی انساں کا وجدان بھی اس الوہی دُھندلکے کی شدّت سے مسحور ہے
آخرِ کار جب آدمیت سے پوچھا تو یہ دیکھ کر دم بخود رہ گیا
آدمی کا خدا تک پہنچنا غلط! آدمی سے ابھی آدمی دور ہے

آدمی آدمی کو سمجھنے لگا تو خدا خود زمین پر اتر آئے گا
آدمی کا خدا تک پہنچنا تو کیا آدمی تو خدائی پہ چھا جائے گا

اس نظم میں احمد ندیم قاسمی نے اپنے فکری طور پر دریافت کیے ہوئے مفروضے کو انسان کی مجبوری کے مفروضے سے ٹکرانے کے بعد من وعن بیان کر دیا ہے۔ اس نظم کی شانِ نزول کوئی جذباتی اضطرار یا احساساتی تغیر نہیں، ایک فکری مفروضہ ہے جسے شاعر نے وزن اور ردیف قافیے کے التزام کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ کیا وزن اور ردیف قافیہ کسی فکری مفروضے کو شعر کی دنیا میں لے آتا ہے؟ آپ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ اگر کسی یونانی طبّی نسخے کو وزن اور ردیف قافیے میں بیان کر دیا جائے تو وہ شعر نہیں بنتا۔ میں نے ابھی تک اس نظم کو شاعری کے طور پر دیکھا ہے۔ اگر اس نظم میں چند سطریں میں نے ''احساس کے ان گنت تار چھیڑے مگر کوئی نغمہ نہ پیدا ہوا'' کی نوعیت کی نہ ہوتیں تو مجھے بڑا افسوس ہوتا۔

یہاں لفظ 'نغمہ' کلامِ شیریں کے معنی میں استعمال نہیں ہوا، بل کہ اس لفظ کا مطلب احمد ندیم قاسمی کا پورا فکری مفروضہ ہے، جو اِس نظم کی آخری دو سطروں میں ہے۔ اسی طرح ''میں نے پھولوں سے، شبنم سے، تاروں سے پوچھا تو سب جھینپ کر مسکرانے لگے'' میں 'جھینپ کر مسکرانا' مجبوری کے مفروضے کے ہم معنی ہے۔ لغت کے مفاہیم کی یہ توسیع اس فکری استدلال کو شعر کے زمرے سے نکلنے نہیں دیتی۔ اس فکری استدلال کو شعر کے زمرے میں رکھتے ہوئے بھی مجھے اس نظم کو اچھی شاعری کہنے کی جرأت نہیں۔ اس شاعری میں جہاں جہاں لغت کے مفاہیم کی توسیع ہوئی ہے۔ وہ قابلِ قدر سہی لیکن سب کچھ نہیں۔ 'نغمہ' اور 'جھینپ کر مسکرانا' اگرچہ وسیع معنوں میں استعمال ہوئے ہیں پھر بھی ان میں کچھ کمی ہے۔ اگر ہم بغور دیکھیں تو 'نغمہ' اور 'جھینپ کر مسکرانا' کے توسیعی معانی محض اس نظم سے اپنا وجود پاتے ہیں۔ نظم سے باہر شاید ان کا وجود یہ معنی نہ دے سکے۔ لیکن نظم کے بطن میں ان لفظوں کے توسیعی معانی محدود معانی کیسے ہوئے؟ میں اس اچنبھے میں آپ کا شریک ہوں۔ پھر بھی ذرا دیکھیے کہ 'نغمہ' کے معنی اس نظم میں ''آدمی آدمی کو سمجھنے لگا تو خدا خود زمیں پر اُتر آئے گا/ آدمی کا خدا تک پہنچنا تو کیا آدمی تو خدائی پہ چھا جائے گا'' کے ہیں۔ 'نغمہ' کے یہ معنی کسی حسیاتی اِمیج یا استعارے کے حوالے سے ہم تک نہیں پہنچتے، بل کہ شاعر نے منطقی طریقے سے 'نغمہ' کو نظم کی آخری دو سطروں سے equate کر دیا ہے۔ 'نغمہ' کے یہ توسیعی معانی ایک منطقی equation کے وسیلے سے ہم تک پہنچے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ہم ان معانی کے ساتھ 'نغمہ' کے لغت کے مفہوم کو منفی کر سکتے ہیں۔ 'نغمہ' کے یہ معانی اپنے غالب بہاو میں منطقی اور استدلالی ہیں اور ان کی حیثیت نظم کے فکری استدلال کے حوالے سے بہت جکڑی ہوئی اور پابند ہے۔ نظم کا استدلال ان توسیعی معانی پر بہت شدّت سے حاوی ہے اور 'نغمہ' کے احساساتی منطقے، جو توسیع کے بعد پھیلنے چاہیے تھے، اسی طرح جکڑے ہوئے ہیں۔ 'نغمہ' اپنے معانی کی توسیع کے باوجود منطقی فکر کا ہی حصہ ہے۔ لفظ 'نغمہ' اپنے معانی کی توسیع کے باوجود نظم کے فکری استدلال کا پابند ہے۔ اسے پھلانگتا نہیں۔ یہی حد بندی توسیعی معانی کو محدود کرتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی شاعری میں اِمیج یا استعارے کی بجائے استدلال جابجا پھیلا نظر آتا ہے۔ ان معنوں میں احمد ندیم قاسمی کا اسلوب ہی استدلال ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی شاعری میں یہی پہلو بار بار اُبھرتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ اتنی قابلِ اعتراض نہیں۔ اب تک جو شاعری لکھی گئی ہے، اگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو فکری مفروضے دست یاب ہو سکتے ہیں۔ ان فکری مفروضوں کے حسن وقبح پر رائے زنی بھی کی جاسکتی ہے۔ بسا اوقات ایک شاعر کے فکری مفروضوں سے اختلاف رکھتے ہوئے بھی اس کی نظموں سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا معاملہ ایسا نہیں۔ جہاں کہیں وہ اپنے بنیادی اسلوب کو چھوڑ کر استدلال سے کنارہ کش ہوتے ہیں، ان کی شاعری منظوم نثر کے قریب پہنچ جاتی ہے۔ ''تہذیب'' کا ایک ٹکڑا دیکھیے:

آج کی بات نہ کر آج تو جو کچھ ہے، سو ہے
میں تو یہ سوچتا ہوں، کل اسی ٹیلے کی ببول
اَن گنت نقرئی خاروں میں پروئے ہوئے پھول
جانے اس دشت کے کس گوشۂ تنہائی میں
کسی ٹیلے کی منوں ریت کے نیچے دب کر
جب کوئی راہ نہ پائے گی، تو چلّائے گی
''ہائے میں! ہائے مرے پھول وہ پیلے پیلے!''

استدلال سے رُوکشی کی مثالیں خال خال ہی ملتی ہیں۔ وہ حصے، جہاں استدلال سے رُوکشی کی گئی ہے، اور نظمیں، جو منظوم نثر کے قریب پہنچنے سے رہ گئی ہیں، اور بھی کم ہیں۔ انھیں دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ کاش احمد ندیم قاسمی کھردرے استدلال کو اپنا اسلوب نہ بناتے! چند قطعات دیکھیے:

حد سے جب بڑھنے لگا تلخیِ حالات کا زہر
ذائقے کو تری شیریں دہنی یاد آئی
جب بھی میں راہ سے بھٹکا، ترا پیکر چمکا
جب بھی رات آئی تری سیم تنی یاد آئی

اپنے شاعر کے لیے زنداں میں
رات فردوس اٹھا لاتی ہے
دامنِ شب سے لپٹ کر اکثر
تیری یادوں کی شمیم آتی ہے

کنجِ زنداں میں پڑا سوچتا ہوں
کتنا دل چسپ نظارہ ہوگا
یہ سلاخوں میں چمکتا ہوا چاند
تیرے آنگن میں بھی نکلا ہوگا

ان قطعوں کی خوش بُو اور دل گدازی کی سطح فیض کی ایامِ اسیری کی تخلیقات سے بہت مماثلت رکھتی ہے۔ 'حبس'، 'سلاخیں'، 'چاندنی'، 'تنہائی'، 'مجبوری'، 'یادیں' اور 'امید' قید و بند سے متعلق ہیں۔ اس مواد کی موجودگی اور اشتراک غیر ارادی بھی ہوسکتا ہے کیوں کہ ایک جیسے حالات میں ایک ہی نقطۂ نظر کے شاعر اپنے اپنے طور پر ایک ہی نوعیت کی تخلیقات پیش کر سکتے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کا اپنا طور طریقہ استدلالی ہے۔ ان قطعات سے استدلال کا غائب ہوجانا مواد کی یک سانی کو غیر ارادی نہیں رہنے دیتا۔ میرے لیے اس مماثلت کا ارادی یا غیر ارادی ہونا اتنی اچنبھے کی بات نہیں جتنا اس نوعیت کی محفوظ نظموں کی کمی ہے۔

توانائی اور خون کی کمی نے احمد ندیم قاسمی کے کام کو یرقان زدہ، نقاہت کا مارا ہوا، خشک اور شکستہ رنگ مریض بنا دیا ہے۔ استدلال اور فکری مفروضے تو ہر شاعر کے کلام میں مل جائیں گے۔ احمد ندیم قاسمی نے استدلال کو بطورِ خاص اپنایا ہے۔ جہاں دیگر شعرا کے کلام میں استدلال زیرِ سطح کام کرتا ہے، کچھ اتنا کھٹکتا نہیں۔ چوں کہ احمد ندیم قاسمی استدلال کا استعمال برملا کرتے ہیں، اور اپنی انفرادیت کو چمکاتے ہیں، اس لیے ان کی شاعری گھٹا جاتی ہے، لطف نہیں دیتی۔ تو ان معنوں میں احمد ندیم قاسمی کی شاعری کے عدم استحکام کی ایک وجہ استدلال کا بدسیہ استعمال ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی شاعری فلسفیانہ استدلال سے

پٹی پڑی ہونے کے باوجود حسِ لطیف کو گرمانے کا کوئی سامان نہیں رکھتی۔احمد ندیم قاسمی اور فیض کے بنیادی اعتقادات تقریباً ایک سے ہیں۔ یہ امر واقعہ ہے کہ مفروضوں کی یک سانی کے باوجود فیض کی تخلیقات ہماری جذباتی کیفیتوں اور احساساتی ضرورتوں کی جس طرح کفایت کرتی ہیں احمد ندیم قاسمی کا کھڑ کھڑاتا بدیہی استدلال اس کی گرد کو نہیں پہنچتا۔ ایک ہی تحریک کے دونوں شاعروں کی تاثیر کے بیّن فرق کی معتد بہ وجوہات ہیں۔ غالباً سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی اپنے فکری مفروضوں کو من وعن بیان کر دیتے ہیں؛ فیض اپنے فکری مفروضوں کے زیرِ اثر پیدا ہونے والے ردِّعمل کو تخلیق میں شامل کرتے ہیں، محض فکری مفروضوں کو من وعن بیان نہیں کرتے۔احمد ندیم قاسمی کے لیے فکری مفروضوں کے مجرد نتائج ہی کافی ہوتے ہیں؛ فیض فکری مفروضوں سے نتائج تک پہنچنے کے لیے پورے process کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔فیض کی شاعری میں فکری استخراج اپنے تمام لوازماتِ عمل اور سلسلۂ تاسیس سے اس process کا احاطہ کرتا ہے جو ترقی پسند تحریک کا شعری استدلال ہے؛ احمد ندیم قاسمی کا اسلوب، مجرد استدلال کا پے در پے استعمال 'پراسس' سے بالکل ناآشنا ہے۔

شاعرانہ استدلال، معنوی استخراج اور 'پراسس' کا بھرپور استعمال دیکھنے کے لیے فیض کی نظم ''ملاقات'' موزوں رہے گی۔اس نظم کے پہلے مصرع میں 'رات' اور 'شجر' کو ہم آہنگ کیا گیا ہے۔'رات' اور 'شجر' میں کوئی طبعی یا معنوی مناسبت نہیں۔ انھیں اکٹھا کرنے کے لیے 'درد' کا صفاتی منطقہ شامل کیا گیا ہے۔'درد' جو 'رات' کی مانند تیرہ وتار ہے اور درخت کی طرح بتدریج بڑھتا، پھیلتا، پھولتا ہے۔'درد' کے صفاتی منطقے میں تیرگی اور نشوونما متحد ہیں۔'درد' اپنی تیرگی کے سبب 'رات' سے اور اپنی بتدریج بڑھنے کی نامیاتی خاصیت کی بدولت 'شجر' سے منسلک ہو جاتا ہے۔'رات' اور 'شجر' کی یک جائی کے بعد ان دونوں عناصر کے موافق ومخالف تلازمے نظم کی تعمیر میں آہستہ آہستہ شریک ہونے لگتے ہیں:

یہ رات اُس درد کا شجر ہے

جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں
کے کارواں گھر کے کھو گئے ہیں
ہزار مہتاب، اس کے سائے
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں
یہ رات اُس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے
مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں
الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم سے خامشی کے
یہ چند قطرے تری جبیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

ان سطور میں رات کی مناسبت سے 'ستارے'، 'مہتاب' اور 'سائے' ایسے بدیہی تلازمے اُبھرے ہیں۔ رات میں فنا ہونے والے ستاروں اور مہتابوں کے ساتھ 'نور'، 'روشنی' اور 'مشعل' بطور تضاد ابھرے ہیں۔ رات کے دامن میں چاند ستاروں کے ساتھ نور اور روشنی بھی غائب ہوتی ہے۔ بطور تخالف رات ہی کی بدولت چاند ستاروں کا ظہور ہوتا ہے۔ 'نور' اور 'ظلمت' مماثلت و مخالفت کے رشتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ چناں چہ تاریک رات کے ضمن میں مشعل بکف ستاروں اور ہزاروں مہتابوں کا یہ تذکرہ اپنے اندر دونوں پہلو لیے ہوئے ہے: موت اور فنا کے ساتھ ساتھ طلوع اور روشنی۔ پھر رات کی شاخیں منصۂ شہود میں آتی ہیں۔ رات کی شاخوں کا منبع طبیعی مناسبتوں کی بجائے وہ لسانی

تشکیل ہے جس میں 'رات' اور 'شجر' ہم آہنگ کیے گئے ہیں۔ رات کی شاخیں ایک غیرامیپریکل تصور ہے۔ اس غیرامیپریکل تصور کی بنیاد لسانی تشکیل ہے۔ یہ لسانی تشکیل ہی کا کرشمہ ہے کہ ایک غیرامیپریکل تصور نے شئیت کا درجہ حاصل کیا ہے: غیر مرئی محسوسات کی دنیا میں آگیا ہے۔ اسی طرح لاکھوں ستارے، کہ جنھیں انسانی دنیا میں زندہ و متحرک کرنے کے لیے 'مشعل بکف' کی ترکیب لائی گئی ہے، بطورِ تخالف ہزاروں مہتاب کی تعداد انھیں غیر طبیعی اور ناقابلِ مشاہدہ بناتی ہے، محض اس لیے اعتبارات کے ذیل میں آگئے ہیں کہ لاکھوں کا نقش ہزاروں کے روپ کو حقیقت کی منزل میں لے آتا ہے۔ لسانی تشکیل نے ایک کی بجائے ہزاروں مہتاب مدار میں چھوڑ دیے ہیں۔ ان کا ربط ذہنی اور استعاراتی ہے۔ مہتاب کی روشنی سے لمحوں کے زرد پتوں کی لسانی تشکیل ہوئی ہے۔ رنگوں کی مشابہت اور صورت کی مناسبت — مدوّر، ماہتابی — کے ساتھ رات کے شجر کا مزید لسانی اشتقاق ہوتا ہے۔ زرد لمحے رات سے ظہور پا کر شجر کے پتوں سے پیوست ہوتے ہیں۔ چاندنی وقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ رات جو ابتداءً تاریک تھی اب زرد رنگ اختیار کر کے، وقت سے چولا بدل کر، پتوں سے آملتی ہے۔ وقت کے لحہ لحہ بہاو اور شجر کی تدریج نمو میں بھی ایک مناسبتِ مخفی ہے۔ یہ زرد پتے کسی کے گیسوؤں میں گرتے ہیں: سیاہ گیسو، سیاہ رات — رات اپنی ذات کی طرف رجوع کرتی ہے۔ رات کا زرد رنگ، تغیر و تبدّل کا نعم البدل اپنے تاریک غیر متغیر وجود کے روبرو آجاتا ہے۔ یہ پتے گیسوؤں میں گرتے ہیں، تاریکی میں غوطہ لگاتے ہیں، رات کے دامن سے نکلتے ہیں تو گلنار ہو جاتے ہیں۔ رات کی سیاہی زردی میں تبدیل ہو کر گلنار ہوتی ہے! رات نسوانی پیکر کی صفات کو لیے ہوئے ہے۔ رات کے اختتام پر طلوع ہونے والی صبح موتیوں سے بھرتی ہے، گل و لالہ شبنم سے تر ہوتے ہیں۔ درختوں، ٹہنیوں اور پتوں پر اوس کے قطرے چمکتے دمکتے ہیں۔ یہ درخت، یہ پتے اور شاخیں لسانی تشکیلات کے وسیلے سے رات، روشنی، چاند اور اجالے سے پیوست ہیں۔ مختلف سیاق و سباق میں رات اور شجر کی ایکتائی پر لمحوں کی گلنار، زرد اور تاریک بارش شبنم کا لبادہ اوڑھتی ہے۔ دن چڑھتا ہے۔ جبینِ محبوب پر نور افگن ہوتا ہے۔ دکھ اور طلوع کے

تصورات کا مجسم لاحقہ شبنم امید اور کرب کی مجتمع کیفیات کو علیحدہ علیحدہ کیے بغیر، اکائی کی صورت میں چھوتا ہے۔ جبیں پر پسینا شبنم کی مناسبت سے ظلمت و نور کی لسانی تشکیلات سمیٹے ہوئے ایک اور رنگ کو جنم دیتا ہے، جس کا حوالہ گلنار میں موجود ہے۔ شبنم صبح کی نوید ہے: روشن، تابناک، گلنار و شفق آسا۔ گویا وہ لمحہ، زرد جو جبینِ محبوب پر کھیل رہا ہے تمام شدّتوں اور سختیوں کا امین ہوتے ہوئے بلعلِ صبحگاہی بھی ہے۔

بہت سیہ ہے یہ رات لیکن
اسی سیاہی میں رُونما ہے
وہ نہرِ خوں جو مری صدا ہے
اسی کے سائے میں نور گر ہے
وہ موجِ زر جو تری نظر ہے

وہ غم جو اِس وقت تیری بانہوں
کے گلستاں میں سلگ رہا ہے
(وہ غم، جو اس رات کا ثمر ہے)
کچھ اور تپ جائے اپنی آہوں
کی آنچ میں تو یہی شرر ہے
ہر اک سیہ شاخ کی کماں سے
جگر میں ٹوٹے ہیں تیر جتنے
جگر سے نوچے ہیں اور ہر اک
کا ہم نے تیشہ بنا لیا ہے

'نہرِ خوں' اور 'نور گر' کی تراکیب رات کے مشعل بکف ستاروں کے حوالے سے ان تاثرات کی توسیع کرتی ہیں جن کا پہلے بند میں تذکرہ ہوا۔ سیاہ رات کے زیرِ سایہ مہتاب کی روشنی، نور، شبنم اور صبح کے تلازمے بتدریج وسعت اختیار کرتے ہیں۔ مزید لسانی

تشکیلات روبرو آتی ہیں اور روشنی کے بہاو کی مناسبت سے 'نہرِ خوں' کا ذکر آتا ہے۔ بہاو کی خصوصیاتِ مشترک نے 'نہرِ خوں' کا جواز مہیا کیا ہے۔ 'نہرِ خوں'، گلنار، ہیرے اور شفق سے بوجہِ رنگت پیوست ہے۔ شبنم نے جو نویدِ صبح دی تھی، اسی کے حوالے سے شفق کی آگ دہکتی ہے: سرخ، گلنار! 'نہرِ خوں' اس رنگ کی تائید کرتی ہے۔ 'نہرِ خوں' اور 'موجِ نظر' میں بہاو کی جو واردات مخفی ہے وہ ان تراکیب کو روشنی کی صفاتی دنیا میں متحد کرتی ہے۔ چناں چہ 'روشنی'، 'نہرِ خوں' اور 'موجِ نظر' ایک اکائی میں گندھ کر جن معانی کو بناتی ہیں، لغت ان سے نا آشنا ہے۔ 'نہرِ خوں' کے ساتھ 'نور گر' کی مرتّب صفت چپکی ہوئی ہے۔ اس دبے دبے پُر امید لیکن ہیبت ناک منظر کے ساتھ غم کا سلگنا دیدنی ہے۔ گلستان کی ہوائیں، آہیں، اُداسی: سلگنے کی کیفیات ایک تواتر سے ابھرتی ہیں، سلگنا، جلنا، ایک طرف اپنی معنوی حیثیت میں پھیلتی ہیں، دوسری طرف بوجہِ رنگ وشکل اُمید کی تشکیل کرتی ہیں۔ شرر کی شکل اور ظہور، ثمر کی انجام اور اُمید کی صورتوں سے پیوستگی، آگ کی رنگت اور نہرِ خوں کی جزوی مماثلت، سیاہی کا سرخی میں انتقال اور درد سے اُمید کی طرف کا سفر گلستان کے دامن تک آپہنچتا ہے۔ گلستان، اشجار کا اجتماع، شخصی کی بجائے اجتماعی تلازموں کا منبع ہے۔ یہ گلستان بانہوں سے منسلک ہے۔ غم کی آگ بانہوں کے گلستان میں، رگ وپے میں، تمام ہستی میں سلگتی ہے: سرخ، خوں رنگ! رگوں میں دوڑتا پھرتا خون سیال آگ ہے۔ موجِ خوں، جو غم ہے، سلگتی دوڑتی پھرتی ہے۔ زندگی کا تمام عمل اس لہر در لہر سلگنے میں مقید ہے۔ آگ کے رشتے سے معنی پھیلتے ہیں۔ غم، سلگتا ہوا غم، جب اور دہک جائے گا، تپ جائے گا، تو مثلِ شرر اُبھر آئے گا۔ شجر کے حوالے سے ایک بات اور ہوئی ہے: ہر اک سیہ شاخ کی کماں سے جو بحوالہ گلستاں بانہوں سے، اور بانہیں مشعل بکف ستاروں سے، اور ستارے روشنی اور مہتاب سے، اور مہتاب سلسلۂ شب سے اور سلسلۂ شب درد کے شجر سے متوسّل ہیں، آغاز کا عنوان تحریر کیا ہے — شاخیں اور تیر جو جگر کے پار اترے ہیں، انھیں تیشہ بنالیا ہے۔ تشدّد کے علامیے حق طلبی کے اشارے بن گئے ہیں۔ تیشے اور نہر کا ایک روایتی تعلق فرہاد کی 'جُوے شیر' سے ہے۔ 'جُوے شیر' صبح کا استعارہ ہے۔ اسی تلازمے کی منقلب کیفیت 'نہرِ خوں'

ہے۔ تیشے کا ذکر نورانی صبح کے ساتھ 'جُوے خوں' اور 'آمدِ صبح' کی حکایت بھی کہتا ہے:

الم نصیبوں، جگر فگاروں
کی صبح افلاک پر نہیں ہے
جہاں پہ ہم تم کھڑے ہیں دونوں
سَحر کا روشن افق یہیں ہے
یہیں پہ غم کے شرار کِھل کر
شفق کا گلزار بن گئے ہیں
یہیں یہ قاتل دکھوں کے تیشے
قطار اندر قطار کرنوں
کے آتشیں ہار بن گئے ہیں
یہ غم جو اِس رات نے دیا ہے
یہ غم سَحر کا یقیں بنا ہے
یقیں جو غم سے کریم تر ہے
سَحر جو شب سے عظیم تر ہے

جگر فگاری کا مرحلہ طے ہوتے ہی وہ صبح، جو پہلے در پردہ بیان ہو رہی تھی، اب وضاحت سے سامنے آ گئی ہے۔ سَحر کا روشن افق، جہاں پر ہم تم کھڑے ہیں، جگمگا اٹھا ہے۔ روشن افق کا پہلا تلازمہ شفق کا ہی ہے۔ شفق اس سے پہلے چُھپا ہوا تھا، ایسا روبرو آ گیا ہے۔ شفق کا گلزار اسی خیال اور جذبے کی تجسیم ہے جو پہلے لسانی تشکیلات میں بطورِ ہمزاد تھرک رہا تھا۔ گلستان اور گلزار کا ایک تلازمہ تیری بانہوں کی صورت میں موجود ہے۔ ان بانہوں میں غم سلگ رہا تھا۔ تھوڑی سی تپش سے یہ سلگتا ہوا غم، شرار بننے والا گلزار، معرضِ وجود میں آ گیا ہے۔ صبح کا آتشیں اعلان ہو چکا ہے۔ قاتل دکھوں کے تیشے کرنوں کے ہار بن کر اس استدلال کو مکمل کرتے ہیں جس کی نشاں دہی ہوتی رہی ہے۔ سیاہی شب سے سپیدۂ صبح کی منزلیں بہ کمالِ خوبی طے ہوئی ہیں، کی گئی ہیں؛ کچھ بھی علی الاعلان نہیں کہا گیا۔

تمام عمل بتدریج اور آہستہ آہستہ ہوا ہے۔ پورا عمل، طریقۂ عمل (process) ایک متحد اکائی کی صورت میں ہمیں سپیدۂ صبح کی اطلاع دیتا ہے۔ آخری چار سطروں تک پہنچنے سے پیش تر ہی پڑھنے والا اس خبر سے رُوشناس ہو چکا ہے جو یہ سطریں بیان کرتی ہیں۔ آخری سطور اس استدلال کا، جو روشنی، رنگ اور صبح سے بدستور بڑھتا رہا ہے، لازمی نتیجہ بن جاتی ہیں۔ یہ سطور ''ملاقات'' میں کارفرما 'پراسس' کی منتہی شکل ہیں؛ جو کچھ اشارہ و کنائے سے کہا جا چکا ہے اس کا رسمی اعلان! امید اور یقین کی یہ منزل آہستہ آہستہ طلوع ہوتی ہے۔ پہلے تیرگی، پھر سائے، پھر نور۔ کالک، پھر زردی، پھر سرخی اور سفیدی۔ ان تمام منازل میں گھنی تیرگی سے آغاز ہوتا ہے؛ روشنی کے مختلف تلازمے عمل میں شریک ہوتے جاتے ہیں؛ تاریکی گھٹتی جاتی ہے؛ سفیدی ابھرتی آتی ہے۔ پھر شفق کا گلزار دہک اٹھتا ہے اور صبح کی بشارت ہوتی ہے۔ اس استدلال میں فکری مفروضوں کو من وعن بیان نہیں کیا گیا۔ اس نظم کا استدلال عمل اور طریقۂ عمل کا استدلال ہے!

''ملاقات'' میں ایک داخلی شہادت سے ایک پورے عمل پر، کہ خارجی اور اجتماعی ہے، دلالت کی گئی ہے۔ صبح کا اعلان غم اور خون کی اس آگ کا نقطۂ اتمام ہے جو جسم و جاں میں مثلِ شفق دہکتا اور کھلتا ہے۔ باہر کچھ ہو نہ ہو، اس انتہائی کیفیت کے نتیجے میں طلوع ہونے والی داخلی پُریقیں صبح ورطۂ حیرت میں ڈالتی ہے!

فیض کی مندرجۂ ذیل نظم میں ''آہستہ'' کا لفظ جس طور شعیت حاصل کرتا ہے، وہ دیدنی ہے:

رہ گذر، سائے، شجر، منزل و در، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھُلا آہستہ،
جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا آہستہ
حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھیرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی پتے کا حباب

ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا آہستہ
تم نے کہا، 'آہستہ'
چاند نے جھک کے کہا
'اور ذرا آہستہ'

آہستہ آہستہ۔ ابتدا ہی میں 'رہ گذر'، 'سائے'، 'شجر'، 'منزل و در'، 'حلقۂ بام' کے الفاظ ایک ترتیب سے موجود ہیں۔ کوئی فعل انھیں سخت گیرانہ انداز میں مرتب کرنے کے لیے نہیں۔ تلازموں کی منطق ایک حد تک ضرور اثر انداز ہوتی ہے۔ نظم کا نقطۂ آغاز 'حلقۂ بام' کی ترکیب ہے۔ بام کو بنیاد بنا کر سینۂ مہتاب کے آہستہ آہستہ کھلنے، ظاہر ہونے اور چمکنے کے عناصر لائے گئے ہیں۔ کھلنے کی مناسبت سے بندِ قبا کے بہ آہستگی کھولنے کا سلسلہ ہے۔ 'حلقۂ بام' کی پوری ترکیب بام کی مذکورہ مناسبتوں کی رفاقت میں مزید معانی کی امین بنتی ہے اور سایوں کا ٹھیرا ہوا نیل حلقۂ بام تلے نمودار ہوتا ہے۔ دیکھیے، فعل یہاں بھی موجود نہیں۔ حقیقت پرست آنکھیں تو سایوں کے عمل سے بھڑک اٹھیں گی کہ یہاں سایوں اور نیل کی رنگتوں کا تضاد حل نہیں ہوتا۔ استعارہ بہر حال جان دار چیز ہے۔ حقیقت پرستوں سے دامن بچا کر اپنا اثر کر جاتا ہے۔ نیل سے نیل کی جھیل تک کا فاصلہ لسانی اور صوتی تلازموں کے وسیلے سے چشم زدن میں طے ہو جاتا ہے۔ فعل یہاں سے بھی غائب ہے۔ اب اس جھیل میں پتّے کا حباب پیدا ہوتا ہے، ایک پل تیرتا چلتا ہے اور پھر آہستہ سے

پھوٹ جاتا ہے؛ آہستہ، بہت آہستہ۔ یہ بات بیان کرنا ازحد مشکل ہے کہ حباب کے آہستہ سے پھوٹنے سے شراب تک کا لسانی فاصلہ کس طرح طے کیا گیا ہے کہ پہلے حباب کے پھوٹنے کی آہستگی قائم کی گئی ہے، اس قائم شدہ آہستگی کے حجم میں مزید آہستگی شامل کی گئی ہے: بہت آہستہ؛ آہستگی اور دھیمے پن کی اس حالت پر توقف کے بعد جو چیز دہرائی گئی ہے وہ دھیما پن ہے: بہت ہلکا؛ آہستگی اور دھیمے پن کی مجموعی کیفیت اِس دہرانے سے دھیمے پن کی سمت میں بہنے لگی ہے؛ آہستگی اور دھیمے پن کی مجموعی کیفیت محض دھیمے پن میں منتقل ہوتے ہوئے رنگِ شراب سے دامن گیر ہوگئی ہے: خنک، مدھم، ملائم! یہ رنگِ شراب آہستہ سے شیشے میں ڈھلتا ہے۔ اسی مناسبت سے شیشہ و جام، صراحی اور ہاتھوں کے گلاب آئے ہیں۔ فعل یہاں بھی نہیں۔ سارا منظر خواب گوں ہے۔ یادیں ہیں۔ دور ہی دور کسی خواب کا نقش آپ ہی آپ بنتا اور مٹتا ہے۔ آپ ہی آپ بننے اور مٹنے کا تذکرہ حباب کے ضمن میں ہو چکا ہے۔ خواب کا نقش اور پتے کا حباب لسانی طور پر متحد ہو کر آہستگی سے ٹوٹنے تک جا پہنچتے ہیں۔ اس ٹوٹنے پر دل نے حرفِ وفا دہرایا۔ حرفِ وفا ایک تو فنا کی ضد کے طور پر آیا ہے: گزرتی، ناپائیدار، مدھم اور چھنتی مٹتی حقیقت کا نوحہ۔ پھر پیمان شکنی کا زیرِ سطح لسانی جواز حرفِ وفا کو قائم کرتا ہے: دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا، آہستہ/تم نے کہا، آہستہ/ چاند نے جھک کے کہا/ اور ذرا آہستہ! یوں 'آہستہ' آہستہ آہستہ شِعیت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ 'آہستہ' کی پہلی لکیر سینۂ مہتاب کا کھلنا ہے؛ دوسری لکیر بندِ قبا کا کھلنا ہے؛ تیسری لکیر جھیل میں حباب کے چپکے سے تیرنے کی ہے؛ چوتھی لکیر حباب کے آہستہ سے پھوٹنے کی ہے؛ پانچویں لکیر خنک رنگِ شراب کی شیشۂ ے میں ڈھلنے کی ہے؛ چھٹی لکیر خواب کے نقش کی آپ ہی آپ بننے اور مٹنے کی ہے؛ ساتویں لکیر حرفِ وفا کے دہرانے کی ہے؛ آٹھویں لکیر مخاطب کے الفاظ ہیں؛ نویں لکیر چاند کے جھک کر 'اور ذرا آہستہ' کہنے کی ہے۔ 'آہستہ' کی ان نو لکیروں کو فرداً فرداً مشاہدے میں لایا جا سکتا ہے۔ لیکن ان لکیروں کے آپس میں ایک دوسرے کو کاٹنے سے آہستگی کا جو pattern بنا ہے، اس کی شِعیت ان لکیروں کے قطع و تعلق سے علیحدگی میں نہیں جانی جا سکتی۔ اس pattern میں استعارے

کے متعدد امکانات ایک دوسرے سے جنم لیتے ہیں، پھر 'آہستہ' سے ایک متعلقہ استعارے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح سے متعدد پہلو، جو صوتی اور صوری تلازموں کے ساتھ گھل مل کر پیدا ہوتے ہیں، ایک قائم بالذات اکائی کا روپ لے لیتے ہیں۔

راشد کے ہاں لسانی تشکیلات کی فراوانی نہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی طرح، مگر بہتر انداز میں، فکر کا عنصر بہت غالب ہے۔ احمد ندیم قاسمی کو تو فکری طور پر دریافت کیے ہوئے مفروضوں کے من وعن بیان سے واسطہ ہے؛ شاعری بنے نہ بنے، اس سے غرض نہیں۔ راشد کے ہاں فکری کاوش کو شاعری میں حل کرنے کی ایک مسلسل سعی کارفرما ہے۔ ''ماورا'' تقریباً تمام اور ''ایران میں اجنبی'' کے بیش تر حصے سپاٹ اور بے رنگ ہو چکے ہیں۔ لیکن بعد کی تمام نظموں میں یہ فکر گھل مل گیا ہے؛ پوری تو نہیں، بیش تر توقعات پر پوری اترتی ہیں۔ ''دل، مرے صحرا نوردِ پیر دل''، ''آئینہ حس و خبر سے عاری''، ''میرے بھی ہیں کچھ خواب'' لسانی تشکیلات کی تاسیس اور راہ نُمائی کے فرائض ادا کرتی ہیں۔ اس تغیر کا باقاعدہ آغاز ''کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟'' سے ہوا ہے۔ ''سبا ویراں'' اگرچہ ''کون سی اُلجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟'' سے پہلے کی نظم ہے، تاہم اس میں چند خوبیاں ایسی ہیں جو اسے اردگرد کی دیگر نظموں سے ممیز کرتی ہیں۔ اس کا آہنگ اور تقریباً بے خروش لہجہ راشد کے اپنے انداز کی ایک استثنائی صورت ہے۔ ساری نظم مایوسی اور ناامیدی کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ موضوع، اظہار اور لہجے کی تقسیم اتنی واضح طور پر کارفرما نظر نہیں آتی۔ پوری نظم ایک لسانی تشکیل ہے۔ اس کے تمام عناصر کو فرداً فرداً لسانی تشکیلات کے حوالے سے نہیں دیکھا جا سکتا کہ اس میں اسلوب کی وہ گھما گھمی، جو بعد کے کلام میں ہویدا ہوئی ہے، فقط اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہے۔ اس سے قطع نظر فرد اور شہر کی اکائیاں اس نظم میں جس طور سے گتھ متھ گئی ہیں، وہ اسے لسانی تشکیلات کے دائرے میں لے آتی ہیں:

سلیماں سر بہ زانو اور سبا ویراں
سبا ویراں، سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبار بے پایاں!

گیاہ وسبزہ وگل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیرِ پر
تو سرمہ در گلو انساں!
سلیماں سر بہ زانو، ترش رُو، غمگیں، پریشاں مُو
جہاں گیری، جہاں بانی، فقط طرّارۂ آہو
محبت شعلۂ پرّاں، ہوس بوئے گلِ بے بُو
ز رازِ دہر کم تر گو!
سبا ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
کسی عیّار کے غارت گروں کے نقشِ پا باقی
سبا باقی نہ ماہروے سبا باقی!
سلیماں سر بہ زانو
اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے؟
کہاں سے، کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے؟

اس نظم میں سبا کی ویرانی نمایاں کرنے کے لیے اسے آسیب کا مسکن قرار دیا گیا ہے۔ گیاہ وسبزہ وگل کے اخراج کے ساتھ ساتھ ہواؤں کو تشنۂ باراں بتایا گیا ہے کہ یہ دشت ہے جس کے پرندے خاموش ہیں۔ یہ آلام کا انبارِ بے پایاں ایک خصوصیت یہ بھی رکھتا ہے کہ یہاں انسانوں کی قوتِ گویائی سلب ہو چکی ہے۔ واضح رہے کہ سرمہ در گلو کی کیفیت نطق کو پہلے فرض کرتی ہے، پھر اس کی منہائی کرتی ہے۔ اس ویرانی کی وجہ یہ ہے کہ یہاں پر عیّار غارت گروں کے نقشِ پا باقی ہیں۔ اس مرحلے پر سبا کی ویرانی تخصیصی معنویت سے ابھر کر علامتی ہو جاتی ہے کہ سبا کو کہیں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ بشرطے کہ کسی عیّار کی غارت گری کے نقش دریافت کیے جا سکیں۔ چناں چہ سبا کی ویرانی علامتی شکل اختیار کرتے ہی ہمیں مکمل فنا کی سرحدوں پر لے جاتی ہے: سبا باقی نہ ماہروے سبا باقی۔ موازنے کے طور پر

سلیمان کی ترش رُوئی، غمگینی، پریشان ہیئت کذائی، کہ جو جہاں گیری اور جہاں بانی کو محض طرّارۂ آہو بنا کے رکھ دیتی ہے، ابھر کر سامنے آتی ہے اور محبت کی بے ثباتی، اور بُو کے بغیر پھول ایسی ہوس، سربہ زانو سلیماں کے اردگرد پھیل جاتی ہے۔ یہ سلیمان، محبتوں کا شناسا، ماہروے سبا کو جاننے پہچاننے والا، قربتوں سے فیض یاب ہونے والا نا امیدی کا شکار ہے۔ کسی خوش خبری کے آنے کی امید نہیں، نہ ہی بڑھاپے میں توانائی کے لوٹ آنے کی توقع ہے۔ سبا کی ویرانی، سربہ زانو سلیمان کی نا امیدی سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ فرد اور شہر کی اکائیاں آپس میں مدغم ہو کر وسیع مفاہیم کی رُو کشائی کرتی ہیں۔ یہ وسیع مفاہیم فرد اور شہر کے علیحدہ علیحدہ منطقوں کے اکٹھا کرنے سے پیدا نہیں ہوتے، بل کہ ان کی تشکیل وہ وحدت کرتی ہے جس میں فرد اور شہر دریافت تو کیے جا سکتے ہیں، لیکن وہ ان کا آمیزۂ محض نہیں؛ وہ ان سے بڑی اور ان کا احاطہ کرنے والی قوت ہے۔ سلیمان اور سبا کی یک جائی و تصادم میں اپنے من پسند رنگ بھرے جا سکتے ہیں کہ ایسا کرنے سے فرد اور شہر کو سمیٹنے والی استعاراتی جست سے بھرپور اکائی مجروح نہیں ہوتی۔ سبا کی ویرانی کے حوالے سے آسیب کا تصور ذہن میں آتا ہے۔ ویرانی اور آلام کا تعلق پیش پا افتادہ ہے۔ سبا ایک ویران جگہ ہے، جہاں جن بھوت بستے ہیں؛ آلام کا انبار ہے، جہاں آسیب کی وجہ سے نمو کی نفی ہوتی ہے؛ اسی لیے گیاہ و سبزہ و گل کی رعایت سے ہواؤں کا تذکرہ ہے کہ تشنۂ باراں ہیں۔ بارش نہیں تو سبزہ و گل بھی نہیں۔ 'گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی' میں تخصیصی بیان کے علاوہ ایک عمومی عنصر بھی آ گیا ہے۔ یہ عنصر لفظ 'جہاں' سے پیدا ہوا ہے۔ سبا کی ویرانی کے زیرِ اثر سلیماں سربہ زانو ہے؛ غمگیں، ترش رُو، پریشاں مُو، جہاں گیری اور جہاں بانی جس کے لیے محض طرّارۂ آہو، محبت کے مقابل ہوس — ایک شعلۂ پرّاں، دوسرا بوئے گلِ بے بو؛ اس منظرکشی میں طرّارۂ آہو دھندلی اُداس فضا میں اپنی خوش آئند دھڑکن شامل کر کے ویرانی کا بہاو یک ساں نہیں رہنے دیتا: ان دو رنگوں کے اختلاف سے پیدا ہونے والی لذّت نہ صرف اس کمی کی تلافی کرتی ہے، بل کہ بہت کچھ اور بھی مہیا کرتی ہے بشرطے کہ تضاد کو ملیامیٹ کرنے والی اکائی پیدا کرنے کا حوصلہ ہو۔ ''ز رازِ دہر کم تر گو'' کا ٹکڑا ایک سیاق و سباق

سمیت آیا ہے۔ اوراس کی حیثیت ویرانی پر تبصرے کے ساتھ ساتھ عبرت اور بے کسی کی تمثیل ایسی ہے۔ ایک بات جو اَب تک دبی رہی ہے، وہ راشد کا غیر ملوث فکری اندازِ گفتگو ہے۔ راشد کے ہاں فکری اندازِ گفتگو بے محابا آن دھمکتا ہے۔ امیج اور استعارے کا استعمال اس فکری اندازِ گفتگو کو قابو کرتا رہتا ہے، آخرش ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ چناں چہ کسی عیار کے غارت گروں کے نقشِ پا کے تذکرے کے ساتھ ہی فکری اندازِ گفتگو حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ فکری اندازِ گفتگو آخری سطر تک برقرار رہتا ہے۔ اس کی شدت کو دو چیزیں کم کرتی ہیں۔ ایک تو اس نظم میں فرد اور شہر کی اکائیوں کا احاطہ کرنے والی قوت ہے۔ دوسری چیز 'سبا باقی نہ ماہروے سبا باقی' پر مشتمل ہے۔

ان مثالوں سے لسانی تشکیلات کے دائرۂ عمل پر محاکمہ مقصود نہیں، فقط یہ کہنا ہے کہ لسانی تشکیلات میں الفاظ اشیا کا درجہ اختیار کرتے ہیں۔ شئیت اختیار کرتے ہی الفاظ عمومی کنسپشن کی بجائے تخصیصی معنویت کو پیدا کرتے ہیں۔ تخصیصی معنویت کا وجود 'پراسس'، استخراج، شاعرانہ استدلال کی کڑیوں سے منسلک ہے۔ ''پھندنے'' اور ''آہستہ'' ایسے الفاظ نہ صرف تخصیصی معنویت کا ملجا و ماوا ہیں کہ شئیت سے ہم کنار ہونے کے سبب ناقابلِ انتقال ہیں، بل کہ عمل کی ایک ایسی سطح سے بھی رُوشناس کراتے ہیں جس میں استعارے کا اصلِ اصول دخیل ہے۔ استعارہ اور استعاراتی بیان، مجرد بیان کے برعکس، ٹھوس جسمیت پر انحصار کرتا ہے۔ استعارہ بیان کی شئیت سے ربط رکھتا ہے۔ ٹھوس صوری تلازموں، واقعات اور مواقع سے استعارے کا خمیر اٹھتا ہے۔ چناں چہ جب ہم الفاظ کو شئیت کا درجہ دیتے ہیں تو زبان میں ٹھوس جسمیت کا اضافہ کرتے ہیں۔ زبان کی یہ ٹھوس جسمیت، جس کا منبع الفاظ کی شئیت ہے، زبان کو استعارے کے اصلِ اصول سے پیوست کر دیتی ہے۔ ادب کی زبان تمام کی تمام استعاراتی ہو جاتی ہے۔ اب تک تو استعارہ زبان کا جزو تھا۔ جب الفاظ کی شئیت کے حوالے سے زبان کو جسمیت میسر آتی ہے تو وہ کہ کبھی جزو تھا، کُل ہو جاتا ہے: زبان از خود استعارہ بن جاتی ہے۔ زبان کی اس وسعت کو شعور اور کام میں لانا، لسانی تشکیلات کا سرچشمہ ہے۔ فیض نے جا بجا افعال کو منہا کر کے

زبان کے عمل کی شدید قوتوں کو دیکھا اور دکھایا ہے۔ ہر لفظ اپنی موجودگی کا جواز دوسرے لفظوں سے مہیا کرتا ہے۔اس کی نہج اور رفتار آپس کے تصادم اور ٹکراو سے پیدا ہوتی ہے۔ یوں نہیں کہ کسی خیال یا جذبے کو بیان کرنے کے لیے الفاظ پر قید لگائی ہے۔ یہ قید تو اُن رشتوں اور سلسلوں سے پیدا ہوتی ہے جو اُدب پارے کے اندر موجود ہیں۔ یہ رشتے اور سلسلے اپنا جبر خود تخلیق کرتے ہیں: ان پر خیال یا جذبے کا بیرونی جبر نہیں۔ جو لفظ آتا ہے، وہ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کے مطابق آتا ہے۔ اپنے گرد و پیش کے جبر سے متعین ہوتا ہے، اپنی جگہ پر متعین ہو کر اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کو اپنے جبر سے متغیر کرتا ہے۔ اس کشاکش کو پہچانتے ہوئے ہم 'پراسس' سے رُوشناس ہوتے ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی لسانی تشکیلات کسی خارجی جبر و اکراہ کے بغیر جو جبر وضع کرتی ہیں اس میں تلوّن، رنگارنگی اور indeterminacy کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ اسی ضمن میں جمیز جوائس کا ایک جملہ مع کینر کی توضیح کے دیکھتے چلیے:

Nothing but words! The thunder, that re-echoes through "FINNEGANS WAKE" is the inchoate speech of the universe of language: as it comes decades after the last leap of lightning from charged clouds to solid ground, as a tremor of re-adjustment shakes all the molecules of the air:

> The fall (ba ba ba...) of a once wall-strait old Parr is
> retailed early in bed and later on life down through all
> the Christian minstrelsy.

"Early in bed" is characteristic. "Early and late" is what the phrase starts to say; but "early" slips into a proverbial groove and pulls a bed into the context, while "late" equips the sentence, prompts "wall" via assonance and humpty dumpty (who in fact appears in the next sentence); "wall" drags after it "street", and the sense recovers its equilibrium by the modification "wall strait" (once strait now fallen). The echoes of "Wall

street" however are moments dying down; the stock market suggests "par" which worms its way in via Old Parr (1483-1635), and "retail" which duly modifies "retold". This is a Freudian dream-work, if one likes, but it is also a universe of independent words obeying their chemical affinities with no restraint from things.

("سویرا" لاہور: دوسری تیسری سہ ماہی،1963ء)

مہملاتِ غالب؟ نامِ زنگی کافور☆

جذبۂ بے اختیار کی کوئی شکل نہیں ہوتی۔ ابتدا میں ہر شاعر کے پاس جذبۂ بے اختیار ہی ہوتا ہے۔ اکثر جذبۂ بے اختیار کی بے شکلی اتنی مشکلیں پیدا کرتی ہے کہ شاعر ہمت ہار بیٹھتا ہے۔ کچھ دن استقامت کا ثبوت دے بھی تو ناشناسی کی فضا حوصلہ شکنی کر کے دم لیتی ہے۔ پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ جذبۂ بے اختیار کی بے شکلی تراش خراش کے بعد بآسانی گرفت میں آنے والے جذبوں سے مماثل شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان تین وجوہ سے جذبۂ بے اختیار کو من و عن قائم رکھنے والی شاعری کو برقرار رکھنا شاعر کے لیے دشوار سے دشوار تر ہوتا جاتا ہے۔ شاعری بتدریج جذبۂ بے اختیار سے دامن چھڑا کر با اختیار جذبوں کی سمت میں بڑھنے لگتی ہے۔ لیکن یہ کبھی نہیں ہوتا کہ جذبۂ بے اختیار اپنی بے شکلی سمیت شاعر کا پیچھا چھوڑ دے۔ اسی سبب، جذبۂ بے اختیار سے آغاز پذیر ہونے والی شاعری مانوس جذبوں کی شاعری کے لیے تناظر کا کام کرتی ہے تو مانوس جذبوں کی شاعری جذبۂ بے اختیار کی شاعری کی تفسیر کرتی ہے۔

میرزا غالب کی جذبۂ بے اختیار کی شاعری مدتوں مُہمل کے ذیل میں رہتی رہی ہے۔ ہر کسی نے سہلِ ممتنع کو بنیاد بنا کر جذبۂ بے اختیار کی شاعری کو رد کیا ہے۔ یہ تکلیف کسی نے بھی گوارا نہیں کی کہ سہلِ ممتنع کے پس منظر میں جھلملانے والی جذبۂ بے اختیار کی شاعری کی مدد سے سہلِ ممتنع کی توسیع کرے۔ ساتھ ہی یہ بھی ہوا ہے کہ سہلِ ممتنع کی روشنی

میں جذبہٗ بے اختیار کی توضیح نہیں کی گئی۔ یہ 'مہملات' سہلِ ممتنع پر اثر انداز ہوئیں نہ سہل ممتنع 'مہملات' کو تبدیل کرسکا۔ یہ سب کچھ کیوں ہوا؟ کچھ سمجھ نہیں آتا۔ اول تو یہی بات متنازع فیہ ہے کہ آپ انھیں ''مہملات'' کیوں کہتے ہیں؟ آپ کو اپنی سخن فہمی مبارک! ہمیں تو یہ جذبہٗ بے اختیار کی شکلیں دکھائی دیتی ہیں۔ جذبہٗ بے اختیار کی شاعری آپ کی سہلِ ممتنع کی شاعری کے ہم پلّہ ہے۔ ضد میں آکر تو ہم یہ بھی کہتے ہیں کہ جذبہٗ بے اختیار کی شاعری مانوس جذبات کی شاعری سے بہتر ہے۔ معاملہ محض ضد کا نہیں۔ مانوس جذبات کی شکلیں جانی پہچانی ہوتی ہیں۔ انھیں گرفت میں لینا اتنا دشوار نہیں جتنا کہ غیر مانوس جذبہٗ بے اختیار کی بے شکلی سے دست و گریباں ہو کر کوئی صورت تشکیل کرنا ہے۔ یہ شکل کیسی ہی واجبی کیوں نہ ہو، مانوس جذبوں کی بنی بنائی شکل کی نقل سے بہتر ہے۔ جذبہٗ بے اختیار کی ایک مربوط نظم دیکھیے:

ضبط سے مطلب، بجز وارستگی، دیگر نہیں
دامنِ تمثال، آبِ آئینہ سے تر نہیں
ہے وطن سے باہر اہلِ دل کی قدر و منزلت
عزلت آبادِ صدف میں قیمتِ گوہر نہیں
باعثِ ایذا ہے، برہم خوردنِ بزمِ سُرور
لختِ لختِ شیشۂ بشکستہ جز نشتر نہیں
واں سیاہی مردمک ہے اور یاں داغِ شراب
مہ حریفِ نازشِ ہم چشمیِ ساغر نہیں
ہے فلک بالانشینِ فیضِ خم گردیدنی
عاجزی سے، ظاہرا رتبہ کوئی، برتر نہیں
دل کو اظہارِ سخن، اندازِ فتح الباب ہے
یاں صریرِ خامہ، غیر از اصطکاکِ در نہیں
کب تلک پھیرے اسدؔ لب ہائے تفتہ پر زباں

تابِ عرضِ تشنگی، اے ساقی کوثر نہیں

جذبۂ بے اختیار کی اس مربوط نظم میں ربط کی بنیاد اِمیجری کی بدولت ہے۔ گردونِ دوں سے کسی کا اوجِ کمال دیکھا نہیں جاتا۔ مصیبتیں آ کھڑی ہوتی ہیں۔ اس سے بڑی رسوائی کیا ہوگی کہ اپنے دیار میں، اپنے وطن میں، بے قدری ہو۔ چرخ چنبری کی پیدا کردہ مشکلوں سے نجات کا یہی ذریعہ ہے کہ عاجزی اختیار کی جائے۔ اپنے کمال سے مُنہ موڑ لیا جائے۔ مگر یہ عاجزی نمائشی ہے، اصلی نہیں۔ عاجزی سے ظاہراً رتبہ کوئی برتر نہیں۔ ضبط، وارستگی، آزادی، تنہائی کے پہلو بہ پہلو عاجزی کی کیفیت جلوہ فگن ہوتی ہے۔ کمال کو چھپانے کے بعد جو نا آسودگی پیدا ہوتی ہے، اس کی سیرابی انکسار سے کی گئی ہے۔ یہ کیفیات تشنگی کی قلبِ ماہیت کر کے تمام انسلاکات کے مطالب بدل دیتی ہیں کہ دل کو اظہارِ سخن اندازِ فتح الباب ہے! اظہارِ سخن محولہ ممتنع کیفیات کو ظاہر کرنا ہے۔ فتح الباب سے مدینۃ العلم اور کنزِ مخفی کی طرف دھیان جاتا ہے۔ درّۂ خیبر کو بزورا کھاڑ پھینکنا بھی ذہن میں آتا ہے۔ اظہارِ سخن اپنے دامن میں روحانی علوم کا بزور، توڑ پھوڑ کر، انکشاف لیے ہوئے ہے۔ اسی طرح تشنگی ایک روحانی کرب کے اظہار کی خواہش ہے۔ یہ خواہش ایسی ہے کہ اس کا برملا اظہار نہیں کیا جاسکتا کہ سوسو طرح کی تہمتیں تراشی جائیں گی۔ مِن جملہ ایک یہ کہ یہ رندِ خراب مدینۃ العلم اور کنزِ مخفی کا کسی طور مدعٰی ہے۔ ان مصیبتوں میں پڑنے سے بہتر یہی ہے کہ انکسار اختیار کیا جائے۔ سچ مچ منکسر المزاج ہونا اور بطورِ مصلحت انکسار اختیار کرنا دو علاحدہ علاحدہ رویّے ہیں۔ یہاں دکھاوے کی عاجزی ہے۔ اظہارِ سخن کی وسیلے سے صریرِ خامہ نوائے سروش ہے۔ صریرِ خامہ دراصل دروازہ کھٹکھٹانے کے سوا اور کچھ نہیں۔ نوائے سروش اور صریرِ خامہ کا اس سیاق وسباق میں بدیہی تقاضا ایک ایسی روحانی واردات کو واشگاف کرنے کا ہے۔ جس پر بے شمار پابندیاں ہیں۔ ان پابندیوں نے گھٹن اور تشنگی کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

کب تلک پھیرے اسد لب ہائے تفتہ پر زباں۔ صبر کا یارا نہیں، ضبط کی پابندی ہے: خواہشِ اظہار بے پناہ ہے، دُہائی ہی دی جاسکتی ہے۔ تابِ عرضِ تشنگی اے ساقی کوثر نہیں۔ ساقی کوثر کی پیش آگاہی، مدینۃ العلم کے حوالے، تشنگی کی نسبت سے پانی کے

تلازمات پھیلے ہوئے ہیں۔ ضبط کو وارستگی سے پیوست کر کے دامنِ تمثال کی مثال لائی گئی ہے۔ ضبط کا مطلب وارستگی، آزادی، بے قیدی۔ ایسی بے مجبوری کی کیفیت جو آبِ آئینہ سے تر، ملوث نہیں، آب کے لغوی معنیٔ ثانی کا تصوّر لایا گیا ہے: تصویر کے مانند: پابند آزاد: ضبط و وارستگی کہ آبِ آئینہ کی روہانسی اور گلوگیر اشک نا کی لیے ہوئے ہے، پر نہیں ہے کہ دامنِ تمثال آبِ آئینہ سے تر نہیں۔ آبِ آئینہ سے مروارید کی چمک دمک کی جانب ارتحال ہوتا ہے۔ صدف: عزلت آباد، بے قدری، ضبط و وارستگی، بے مہریٔ اربابِ وطن، تنہائی: صدف اور سمندر: پیاس اور پانی: تشنگی اور ضبط کے ساتھ قدر و قیمت، چمک دمک، اور عزت واحترام کے انسلاکات پانی کے مفاہیم کو رُوبہ تغیر رکھتے ہیں، کثیر المعنی بناتے ہیں توسیع کرتے ہیں۔ نا و نوش کا اضافہ ہوتا ہے۔ 'برہم خوردن' کی نسبت سے لخت لخت موجود ہے تو بزمِ سُرور کے تقابل کے لیے شیشۂ شکستہ۔ 'برہم خوردنِ بزمِ سُرور' کی پوری ترکیب کو پیشِ نظر رکھا جائے تو استدلال اِمیج کے طور پر 'لختِ لختِ شیشۂ بشکستہ' آتا ہے۔ یوں نسبت اور تقابل کے رویّوں سے تصادم پیدا ہوتا ہے: ایذا و نشتر، ضبط و برہمی، پابندی و وارستگی، سُرور و شکست: نا و نوش کی فضا، جام و مے سے آسودہ حالی کی غمازی: خواہش، نارسائی، شیشۂ شکستہ، آئینے اور مروارید میں روشن اور چمکیلے کے آثار موجود ہیں۔ 'بزمِ سُرور' کی رعایت سے داغِ شراب اور ہم چشمیٔ ساغر کا خیال ابھرا ہے۔ ہم چشمیٔ ساغر، مردمک سے منسلک ہے: ان کے جلو میں سیاہی، سیاہیٔ شب، مہِ تاباں، مناسبت کی ایک چلبلاپن بھی ہے۔ داغِ شراب اور مہتاب، ہم چشمیٔ ساغر اور سیاہیٔ مردمک: تشنگی، روشنی اور پانی کے تلازمات ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ مہتاب کا لسانی منطقہ فلک کو سامنے لاتا ہے تو ساغر کا لسانی مترادف خُم بھی پیچھے نہیں رہتا۔ خُمِ گردیدنی سے گردشِ دوراں کا تصوّر اُجاگر ہوتا ہے۔ روحانی تشنگی جو اظہار چاہتی ہے، اس پر ملّایانِ دین بھڑک اٹھیں گے۔ اس لیے ساقیٔ کوثر سے استمداد کی درخواست کی گئی ہے۔ عجیب اتفاق ہے کہ ملّایانِ دین ہر زمانے میں روحانی واردات کے اظہار کی راہ میں ایک ہی طرح کی رکاوٹیں پیدا کرتے رہے ہیں۔

جذبۂ بے اختیار کو منظم کرنے والی ایسی نظموں کو سخن فہموں نے 'مہملات' کہا

ہے۔ اگر مہملات کہنے سے گریز کیا ہے تو کسی اور حیلے بہانے سے رد کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظیر صدیقی لکھتے ہیں: ''غالب جس قسم کے شاعر بنے، اس کا اوّلین عکس ان کے ابتدائی کلام میں موجود ہے۔ پھر بھی ان کی شاعری کا ابتدائی رنگ وہ راستہ تھا جو منزل کی طرف جانے کی بجائے ترکستان کو جاتا تھا۔ غالب نے اپنا ابتدائی رنگِ سخن بعض سخن شناس دوستوں کے مشورے سے ترک کیا یا خود اپنی سلامتیٔ طبع کے اثر سے، بہر حال، اپنے اور اُردو شاعری کے حق میں اچھا کیا۔ ان کی ابتدائی شاعری، ان کی جدّت پسندی اور تجربہ پسندی کا بہترین ثبوت ہے، لیکن شعروادب میں صرف جدّت، یا صرف تجربہ، بجائے خود کوئی قدر نہیں۔ شاعر کی اہمیت اور عظمت اس کے جدّت پسندی یا تجربہ پسندی سے پیدا ہونے والے ٹھوس کارنامے پر منحصر ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے غالب کی ابتدائی شاعری دورِ حاضر کے بے راہ رو شاعروں کے لیے ایک زبردست تنبیہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ شعروادب میں صرف کسی نئے راستے پر چل نکلنا کافی نہیں، نئے راستے پر چل کر کسی اچھی منزل پر پہنچنا بھی ضروری ہے۔ بہ الفاظِ دیگر، شاعری میں صرف انفرادیت کا مالک ہونا کافی نہیں، انفرادیت کا جان دار اور پائدار ہونا بھی ضرور ہے۔ اگر غالب اپنے ابتدائی رنگِ سخن پر قناعت کر گئے ہوتے تو وہ اس رنگ کی ساری اشتعال انگیزیوں کے باوجود لوگوں کے ذہن سے محو ہو چکے ہوتے۔ اگر آج ہم غالب کی ابتدائی شاعری کو لائقِ توجہ سمجھ رہے ہیں تو اوّل تو اس لیے کہ بڑے شاعر کی بُری شاعری بھی ایک معنویت اختیار کر لیتی ہے اور دوسرے اس لیے کہ غالب کی بُری شاعری میں بھی کئی شعر اتنے اچھے ملتے ہیں کہ وہ بُری شاعری کی تلافی کر دیتے ہیں۔'' لاحول ولاقوۃ! اس جذبۂ بے اختیار کی شاعری کو برا کس لیے کہا جا رہا ہے۔ کیا اس میں انفرادیت کے بجائے جذبۂ بے اختیار کی بے شکلی کا احاطہ کیا گیا ہے جو آپ کی تن آسانی کے لیے ایک بہت بڑا چیلنج ہے؟ آپ جستہ جستہ اشعار کو پڑھتے اور پسند کرتے ہیں۔ آپ نے یہ طے کیا ہوا ہے کہ مربوط نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے سلسلۂ ربط دریافت کرنے کی زحمت کون کرے؟ آپ کے لیے ریزۂ خیال ہی سب سے بڑی نعمت ہے۔ آپ ذرا یہ دیکھیں کہ جذبۂ بے اختیار کی شکل کو گرفت میں لینا، من وعن

گرفت میں لینا، کتنے جوکھم کا کام ہے؟ آپ لے دے کے مانوس جذبوں کے میدان کے کھلاڑی ہیں۔ کبھی کبھی جذبۂ بے اختیار کی نامانوس شکلوں کی بے شکلی پر بھی توجہ کرلیا کریں۔ آخر زندہ آدمی یک سُرا ہونے پر اتنا اصرار کیوں کرے۔

(ماہ نامہ "نئی نسلیں" کراچی، ستمبر 1978ء)

☆ ''نئی نسلیں'' میں یہ مضمون ''مہملات کہ لسانی تشکیلات؟ نام زنگی کافور'' کے زیرِ عنوان شائع ہوا تھا۔

نوٹس cum تراجم cum پولیمکس

اگر موضوع اور ہیئت کی دوئی کو تسلیم نہ کیا جائے اور لسانی تشکیلات کو اس مبتدیانہ تقسیم سے ماورا ہی رہنے دیا جائے تو پھر 'موضوع اور ہیئت میں سے کس کو کس پر فوقیت حاصل ہے' کا سوال اٹھایا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ نزاعی صورت پیدا ہی اُس وقت ہوتی ہے جب موضوع اور ہیئت کو علاحدہ علاحدہ خانوں میں بانٹ لیا جاتا ہے۔ شعروادب میں 'زبان' موضوع اور ہیئت کی علاحدگی کو تحلیل کر دیتی ہے۔ جیسی زبان ہوگی ویسے ہی معنی ہوں گے۔ جس نوعیت کے مفاہیم ہوں گے اسی قسم کی زبان ہوگی۔ ایک ذرا زبان کو تبدیل کیجیے پھر دیکھیے کہ موضوع کی کیا شکل بنتی ہے۔ زبان کی یہی قدرت موضوع اور ہیئت کو لسانی تشکیلات میں جذب کر لیتی ہے۔ ڈی آر لینگ اور ڈی جی کوپر نے کہا ہے کہ یہ بھی ممکن ہوسکتا ہے کہ انسانی حقیقت، جس میں ہم رہتے ہیں، اپنے جوہر میں مبہم ہو۔ مبہم حقائق اس وقت واضح ہوتے ہیں جب ہم کسی شخص کو مختلف تناظروں اور تصورات کے حوالہ جات سے دیکھیں۔ ''میں تم سے نفرت کرتا ہوں''، یہ جملہ وہی مفہوم رکھتا ہے جو اس کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے، لیکن پورے تعلقات کے سیاق وسباق میں اسی جملے کا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ مجھے تم سے محبت ہے۔ مزید براں، جو لفظ ادا کیے جائیں وہ بہ یک وقت محبت اور نفرت کے مظہر ہو سکتے ہیں۔ سماجی اور سیاسی طور پر وہ آگہی جو مجھے یہ کہنے پر مجبور کرتی ہے کہ 'میں بور ژوا ہوں' کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ میں اپنے اُن طبقاتی

روابط میں مزید قید ہو گیا ہوں جن کی بدولت میں اپنی فطرت یا جوہر کے مطابق زندگی بسر کر رہا ہوں، دوسرے یہ کہ اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں اپنی طبقاتی قیود سے آزاد ہو کر اپنے سیاسی اقدامات سے اُن امکانات کو بروے کار لاؤں جو سماج کے طبقاتی ڈھانچے کو تبدیل کرے۔ اونٹالوجی کے لحاظ سے میں اپنی ذات سے مبہم انداز میں مربوط ہوں۔ ایک معنی تو یہ ہوئے کہ میری حیثیت کا تشخص کیا جائے اور دوسرے یہ کہ میں وہ نہیں ہوں جو ہوں۔ میں وہ ذات ہوں جو خود اپنے لیے معرضِ سوال میں ہے۔ زبان اُن حدود و قیود میں پھلی پھولی ہے جو انسان نے خود آگہی حاصل کر کے نافذ کی ہیں۔ تجزیاتی رویہ اُس زبان کو وجود میں لاتا ہے جو تجزیاتی اندازِ نظر سے تلخیص شدہ حقیقت کا اظہار کرتی ہے۔ موجودہ زبانیں نامکمل انداز میں حقیقت کے کسی پہلو کی نقاب کشائی کی صلاحیت رکھتی ہیں، لیکن وہ کون سا قانون ہے جس کے تحت ہم اپنے آپ کو اور اپنے فلسفیانہ وژن کو ان زبانوں کی ماتحتی میں دے دیتے ہیں۔ یہ سوال کارنپ، رسل، ابتدائی وٹگنسٹائین کے حوالے سے نہایت اہم ہے۔ جب ہم مبہم حقائق کا اُس زبان میں احاطہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو از خود غیر مبہم ہونے کی کوشش کرتی ہے تو ہم لامحالہ ابہام کی ایک نئی سطح پر جا پہنچتے ہیں۔ ابہام ابلاغ کی نئی راہیں کھولتا ہے۔ عام طور پر تو یہی کہا جاتا ہے کہ ابہام ہی ابلاغ کی راہ کی سب سے رکاوٹ ہے۔ معاملہ اِس کے برعکس ہے کہ ابلاغ کے لیے ابہام کی نئی سے نئی منزلوں کی دریافت ضروری ہے۔ روزمرّہ کی زبان اور مابعد الطبیعیاتی زبان میں تفاوت جتنا زیادہ واضح ہے، اُتنا حقیقی نہیں ہے۔ کبھی کبھی ایک بچہ ہوش رُبا الہامی لمحے میں اپنے وجود اور تشخص کا ادراک کرتا ہے۔ وہ کائنات میں یکہ و تنہا امکانی واقعہ ہوتا ہے لیکن اس کا مقدّر اس کے اپنے ہاتھوں میں ہوتا ہے، کہیں اور نہیں ہوتا۔ پھر وہ اپنے آپ کو دنیا سے متصل کرتا ہے، اپنے خاندان کی طرف رجوع کرتا ہے اور بالعموم مغائرت کے طوفان میں غرق ہو جاتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ وہ کبھی اپنے تجربے کی بازیافت، تعیّن اور اظہار فلسفیانہ زبان میں کرے، لیکن اگر اس تجربے کی تحریر کا فیصلہ کر ہی لے تو وہ کون سی زبان اختیار کرے گا؟ اس کے تجربے کی نوعیت روزمرّہ کے تجربے کی نہیں لیکن وہ روزمرّہ کے

لفظ لیتا ہے۔ اُنھیں مخصوص سیاق وسباق میں رکھتا ہے اور خاص ترتیب دیتا ہے تا آں کہ خاص معنی پیدا ہو جائیں۔ وہ حل طلب مسائل و اصطلاحات اور لسانی سیاق وسباق کے جذباتی تعامل سے آگاہ ہو کر اُن پر قابو پاتے ہوئے اُنھیں اپنی مقصد برآری کے لیے استعمال کرتا ہے۔ روزمرّہ کی زبان بچپن کے تجربات کی معنویت کے اظہار کی کفالت نہیں کرسکتی۔ روزمرّہ کی زبان کے بارے میں ژاں کوکتو نے بھی اس سے مماثل بات کہی ہے۔ مزید برآں، وہ انتہائی ابتدائی آگاہیاں بھی روزمرّہ کی زبان کی گرفت میں نہیں آسکتیں جہاں سے فلسفے کی میزانیت نشوونما پاتی ہے۔ پھر زبان کو بزور کام میں لانا پڑے گا، چاہے اس کے لیے خود زبان ہی کو زبان کے خلاف استعمال کیوں نہ کرنا پڑے۔ اس ضمن میں زبان کی کمیاں، دھندلاہٹیں اور تضادات بھی بروئے کار لانا پڑیں گے۔ عارف عبدالمتین کا یہ کہنا ہے کہ موضوع وہیئت کی یہ دوگونہ بدنظمی جس سے ادب میں بے معنویت کی داغ بیل پڑتی ہے اس قدر معصوم فنی بے راہ روی نہیں جتنی شاید بعض اذہان کو محسوس ہوتی ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سماجی نقطۂ نظر سے ایک انتہائی گھناؤنے جرم سے کسی طرح کم نہیں کیوں کہ یہ فن کا مقدس لبادہ اوڑھ کر عوام کے دل ودماغ پر ڈاکا ڈالنے کی ایک مذموم سعی ہے۔ وہ سعی جو اُنھیں عملاً باور کراتی ہے کہ زندگی ایک مجہول شے ہے۔ انسان اور معاشرہ انفرادی اور اجتماعی اکائیاں نہیں، بل کہ چھوٹے بڑے بے جہت، بے وضع اور بے روپ الجھاو کی حیثیت رکھتے ہیں اور اِن کی کوکھ سے جنم لینے والا فن بھی اصلاً مجہولیت، بے جہتی، بے وضعی اور بے روپ پن کا مظہر ہونا چاہیے۔ اِن الزام تراشیوں کے پیچھے کوئی نیتوں کا فتور نہیں، محض غلط فہمی ہے۔ لسانی تشکیلات نہ تو موضوع اور ہیئت کی علاحدگی کو تسلیم کرتی ہیں اور نہ ہی اُس ابہام سے منکر ہیں جو زندگی کا جوہر ہے۔ یہ ابہامی جوہر ہی ابلاغ کے در وا کرتا ہے۔ آر ڈی لینگ اور ڈی جی کوپر کا تو یہ کہنا ہے کہ مابعدالطبیعیاتی زبان کو روزمرّہ کی زبان کے مقابلے پر زیادہ خرافات پیدا کرنے والی زبان شمار نہیں کرنا چاہیے۔ خرافات اُس وقت جنم لیتے ہیں جب زبان اور تجربے میں خلل کی خلیج پیدا ہو جائے۔ تجربے کی یہ خصوصیت ہے کہ یہ ہمیشہ زبان کے ذرائع کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ اس ضمن میں ہمیں

فرد کے بیانات کو اُس کی ٹھوس میزانیت کے حوالے سے دیکھنا ہوگا۔ دوسری صورت میں ہمیں اپنی میزانیت کے حوالے سے دوسرے کو دیکھنا ہوگا جو فی الحال اپنی میزانیت کے عمل میں زندگی کر رہا ہے۔ زندگی کے پہلے سال کے تجربات کو کوئی لسانی اظہار نہیں دیا جاتا۔ قابلِ شناخت الفاظ بعد میں آتے ہیں، لیکن قدیمی حرص، حسد، غیر کے اعضاے جسمانی کی وحشیانہ بربادی وغیرہ کے اعمال پہلے ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ زندگی کے پہلے برس کے قبل لسانی تجربات بڑی عمر کے بچوں اور نوجوانوں کے وراے لسانی (paralinguistic) تجربات کے ساتھ ایک ماقبلِ شعور فکور کا سلسلہ بناتے ہیں۔ یہاں پر مسئلے کی اتنی ہی تجدید کرنا ہے کہ کس طرح اُن تجربات کی زبان میں قلبِ ماہیت کی جائے جو زبان سے باہر وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ زبان ایسی معروضیت ہے جو غیر کو موقع دیتی ہے کہ وہ میری داخلی حقیقت کو اپنے استعمال میں لائے۔

رسالہ ''آج کل'' میں وحید اختر نے، کافی عرصہ ہوا، کچھ یوں راے زنی کی تھی:

''احمد ہمیش اور افتخار جالب کی نظمیں نثری ہیں اور فنی لحاظ سے کم زور بھی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ الفاظ کے مخصوص اور متعین مفہوم کی جگہ نئے معانی تلاش کرنے کا کوئی بہت مضبوط جواز ہونا چاہیے۔ وہ جواز کیا ہے؟ اِن نظموں میں بحر اور وزن سے آزادی نے شاعروں کو اپنا مافی الضمیر ادا کرنے کے لیے الفاظ کے انتخاب میں کافی آزادی فراہم کر دی تھی۔ اس صورت میں الفاظ کو توڑنے مروڑنے اور ان کے معانی کو خبط کرنے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ زبان سے لاعلمی یا الفاظ پر قدرت نہ ہونا زبان میں اجتہادی تجربے کرنے کی دلیل نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اِن دو شاعروں کے ذہن میں نظم لکھتے وقت خود کوئی خیال، تجربہ یا احساس نہیں تھا۔ وضاحت کے ساتھ تو کبھی بھی شاعر اپنی نظم کے خیال کو لکھنے سے پہلے بیان نہیں کر سکتا، کیوں کہ تخلیق سے پہلے خیال، تجربہ یا احساس بہت مبہم اور خام شکل میں ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل اُسے شکل اور معنی عطا کرتا ہے۔ جو تخلیقات اپنی تخلیق کے بعد بھی خیال کو فنی شکل نہ دے سکیں وہ فنی طور پر ناکام ترین تخلیقات ہوتی ہیں۔ اس لحاظ سے اُن تخلیقات کو ناکام ترین تجربے قرار دینا درست ہوگا۔ الفاظ کو نئی شکل، نئے تلازمے اور

نئے معانی دینا تخلیق کا عمل ہے۔ اگر کوئی شاعر پہلے سے یہ طے کر لے کہ اسے تمام مروجہ قیود اور معانی کو توڑنا ہے تو یہ عمل میکانکی ہو جائے گا اور تخلیق بے معنی! یہی حشر زیرِ بحث نظموں کا ہوا ہے۔ احمد ہمیش کے ہاں تو الگ الگ ٹکڑوں یا مصرعوں کے کہیں کہیں معنی بھی نکل آتے ہیں مگر افتخار جالب کے ہاں معنی ڈھونڈنے کی ہر کوشش رائیگاں جاتی ہے۔ احمد ہمیش جو افتخار جالب کے مقلّد ہیں، تقلید میں بھی کام یاب نہیں ہو سکے، کیوں کہ وہ لایعنی اور مہمل طریقے سے لفظوں کو جوڑنے میں بھی پوری طرح کام یاب نہیں۔''

احمد ہمیش ایسے معزز ہم عصر پر تقلید کا بہتان دھر کر وحید اختر نے جس بے ہودگی کا مظاہرہ کیا ہے، افتخار جالب اُس کی پرزور مذمت کرتا ہے۔ اپنے خیالات کی تائید کے لیے وحید اختر نے دو مثالیں ☆ منتخب کی ہیں اور اُن کے بارے میں لکھا ہے کہ ''احمد ہمیش کے مصرع معنوی لحاظ سے مہمل ہیں، لیکن قواعد کی رُو سے مہمل نہیں۔ افتخار جالب اہمال کی تلاش میں معنی ہی نہیں، قواعد کی بھی ساری حدیں پھلانگ جاتے ہیں۔ افتخار جالب کی پوری نظم کا یہی حال ہے۔ الفاظ کا بے ربط انبار، جس میں کوئی اندرونی ربط ہے نہ جس کی کوئی شاعرانہ یا غیر شاعرانہ منطق۔ اِس بے ربط مہمل عبارت کو جس طرح چھوٹے بڑے مصرعوں کی ظاہری شکل عطا کی گئی ہے وہ بھی نہ تو وزن کے لحاظ سے درست ہے نہ جملوں کی ساخت کے لحاظ سے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہاں جملوں کی ساخت یا الفاظ کی ترتیب کا سب سے اہم اصل بے اصولی اور بے ربطی ہے، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ اِن نظموں پر بہت زیادہ غور کرنے کے بعد بھی کسی طرح کا کوئی تأثر ذہن پر مرتسم نہیں ہوتا۔ ہر نظم میں خیال کا ہونا

☆ کہیں اس لفظ ''ہے'' سے بسر ہونے تک فاصلہ، زوال گنا ذلت تو نہیں
مگر ذلت کا کوئی ''کا'' نہیں ہوتا۔ (''تجدید نمبر 2''، احمد ہمیش)

منضبط شہری زندگی کے علامیے کنکریٹ روشن
مبادا تعبیر چھینتے تند تنگ مبحث کا آرتھرائٹس فساد
بقیوں کی اینٹھ تلخی دہن مزا کر کرا
قدامت پسند کابوس شیشہ در شیشہ
شیفتہ مدوّر سیاہ سورج کے درمیاں (''نفیس لامرکزیت اظہار''، افتخار جالب)

ضروری نہیں، لیکن ہر نظم کا کوئی نہ کوئی تاثر ضرور ہوتا ہے۔ یہاں صرف ایک تاثر ہے، لایعنیت کا۔ اس کا بھی زندگی کی لایعنیت کے تصور سے کوئی تعلق نہیں۔ اگر ایسا بھی ہوتا تو کوئی بات بن جاتی۔ پاگلوں کی بے ربط گفتگو میں بھی اندرونی ربط اور نفسیاتی جواز ہوتا ہے۔ یہاں وہ جواز اور ربط بھی نہیں۔ ایزرا پاؤنڈ ابہام کو شعوری طور پر شعر میں برتتا تھا۔ ان نظموں میں یہ کوشش شعوری بھی نہیں، محض تقلیدی ہے۔ شاعری میں اندھی تقلید اور بے مقصد تجربے سے زیادہ بری بات کوئی نہیں۔'' جواز کی بجائے اس تخلیقی روش کی حقیقی وجوہات درج ذیل ہیں:

L.S.vygotsky distinguishes, first, as a phase type in the development of childhood thinking the unorganised congeries or "heaps" where:

The "heaps" consisting of disparate objects grouped together without any basis reveals a diffuse undirected extension of the sign (artificial word) to inherently unrelated objects linked by chance in child's perception.

At that stage, word meaning denotes nothing more to the child than a vague syncretic conglomeration of individual objects that have somehow or other coalased into an image in his mind.

The only order provided here, connecting the objects linked together in reality as well as in child's mind, is the order provided by social cadres. *Congeries* is sharply distinguished from complexes.

In a *complex*, individual objects are united in the child's mind not only by his subjective impressions but also by bond actually existing between these *objections*. In a *complex*, the bonds between its components are concrete and factual, rather than abstract and logical. Both *congeries* and *complexes* are distinguished from *concepts*.

Since a *complex* is not formed on the plane of abstract logical thinking, the bonds that create it as well as the bonds that help to create,

lack logical unity. They may be of different kinds. Any factually present connection may lead to the inclusion of a given element into a *complex*. This is the main difference between a *complex* and a *concept*. While a *concept* group objects according to one attribute, the bonds relating to elements of a *complex* to the whole and to one another may be as diverse as the contracts and relationships of the elements are in reality.

The advanced *concept* pre-supposes more than unification. To form such a concept it is necessary to abstract, to single out elements and to view the abstracted elements apart from the totality of concrete experience in which they are embedded. In genuine *concept* formation, it is equally important to unite and separate. *Synthesis must be combined with analysis. Complex thinking cannot do both. Its very essence is abundance, over production of connections and weakness in abstraction.*

A concept emerges only when the traits are synthesized anew and the resulting abstract synthesis becomes the main instrument of thought.

(*Structural Study of Myth & Totem*)

ابھی حال ہی میں ''نیرنگِ خیال'' (سال نامہ 1974ء) میں عارف عبدالمتین نے موضوع اور ہیئت کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ وحید اختر کی آرا سے حددرجہ مماثلت رکھتے ہیں۔ عارف عبدالمتین کا کہنا ہے: ''برِصغیر پاک و ہند کے ایک بزرگ اور مجتہد شاعر نے ایک گفتگو کے دوران میں اُن شعرا میں سے ایک شاعر کی کاوشوں کو سراہا ہے جو ایک مدّت سے اردو ادب کو اُس شاعری سے نوازرہے ہیں جو اپنے مغز کے اعتبار سے یک سر بے معنویت کی حامل ہے اور اپنی ساخت کے لحاظ سے اوزان کی مکمل شکست وریخت کی آئینہ دار ہے۔ اُن کی زبان سے مذکورہ شاعر اور اُس کے کلام کی تحسین نے مجھے محسوس کروادیا کہ موضوع اور ہیئت کا مسئلہ، جس پر مختلف وقتوں میں اطراف سے کافی خیال آرائی ہو چکی ہے، ہنوز کس قدر وضاحت طلب ہے اور کسی فن کار اور اس کے فن

کی اہمیت اور وقعت کے درست تعین کی غرض سے موضوع اور ہیئت کے سلسلے میں ہمارا رویہ ابھی کس درجے ترمیم کا مطالبہ کرتا ہے۔'' ☆

یہاں بے معنویت کے الزام اور ان کی شکست و ریخت کے طعنے میں عارف عبدالمتین نے وحید اختر کی ہم نوائی کی ہے۔ بقیہ مماثلتیں بتدریج واضح ہوتی چلی جائیں گی۔ عارف عبدالمتین نے ہیئت کے بارے میں کہا ہے کہ ہیئت ابلاغ کی وہ مخصوص طرز ہے جسے ہم خیال، بشمولِ جذبہ، دوسروں تک ترسیل کرنے کے مقصد کے حصول کے لیے برتتے ہیں اور واضح ہے کہ اس میں اظہاری سانچے کے طور پر خاص صنفِ ادب کا انتخاب، اس کے لیے موزوں لفظوں کا چناو، احسن تکنیک کی تجویز اور منفرد اسلوب کے تعین کو کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں عارف عبدالمتین نے اس امر کو نظر انداز کر دیا ہے کہ خیال، بشمولِ جذبہ، کی دوسروں تک ترسیل کا مرحلہ تو بعد میں آتا ہے کہ ابتداءً شعر و ادب خود فن کار کے لیے اپنی ذات کے انکشافات اور خیالات و جذبات کی تشکیل کرتے ہیں۔ شعر و ادب کے محرکات میں یہ انفرادی توضیح و تشکیل اساسی اہمیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود عارف عبدالمتین نے اپنی متعین کردہ ہیئت کی تعریف میں بدیہی انحراف کے باوجود ہیئت کو اظہاری سانچا کہہ دیا ہے اگر دوسروں تک ترسیل کا معاملہ ہی بنیادی ہے تو پھر عارف عبدالمتین نے ہیئت کو ترسیلی سانچا کیوں کہا؟ موزوں لفظوں کا انتخاب کون کرے گا، فن کار یا کوئی اور؟ موزوں الفاظ کی اگر کوئی مرتب فہرست موجود ہو تو پھر ہی ترسیلی مقاصد کے لیے اس میں سے حسبِ منشا انتخاب کیا جاسکتا ہے۔ عارف عبدالمتین کے خیالات سے تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ گویا الفاظ کی موزونیت ایک معروضی خصوصیت ہے۔ اگر معاملہ یوں ہے تو پھر اکیلے فن کار پر اعتماد کرنے کی بجائے یہ کام موزوں الفاظ منتخب کرنے والے ماہرین کے

☆ جناب عارف عبدالمتین نے اپنی مسلمہ صاف گوئی اور نرم خوئی کی پرسنل روایت کی مطابقت میں ایک نجی ملاقات کے دوران راقم الحروف سے کہا تھا کہ اس مضمون کا بنیادی محرک جناب ن م راشد کی وہ گفتگو تھی جس میں انھوں نے افتخار جالب کے لسانی انہدام کے نظریے پر مبنی کلام کی تحسین کی تھی۔ جناب عارف عبدالمتین نے جناب ن م راشد کا نام یوں نہیں لیا تھا کہ مضمون میں اس امر کی صراحت کچھ اس انداز سے کی گئی تھی گویا 1974ء کے گرد و پیش کی ادبی فضا میں کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں تھی۔ (افتخار جالب)

سپرد کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔حسبِ ضرورت ہر فن کار ان ماہرین کی خدمات سے استفادہ کر سکے گا۔موزوں الفاظ کے انتخاب کی سردردی سے نجات کے علاوہ غلطیوں کے ارتکاب کا امکان بھی نہیں رہے گا۔اگر پھر بھی کوئی اعتراض کرے تو کم از کم اپنی صفائی میں فن کار یہ تو کہہ سکے گا کہ صاحب موزوں الفاظ کا انتخاب ماہرین نے کیا تھا، بندہ بالکل بے قصور ہے، علیٰ ہٰذا القیاس! منفرد اسلوب کے تعین، احسن تکنیک کی تجویز اور کسی خاص صنفِ ادب کے چناؤ کا معاملہ بھی ماہرین کو تفویض کیا جاسکتا ہے۔کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ہیئت کے یہ تمام عناصر اگر معروضی ہی ہیں تو پھر انتخاب، تعین، تجویز اور چناؤ کے مسائل ماہرین بخوبی حل کر سکتے ہیں۔فن کار کی حیثیت تو ایک اسمبلی پلانٹ کی سی رہ جاتی ہے۔اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ منفرد اسلوب، موزوں الفاظ کا انتخاب، حُسنِ تکنیک کی تجویز اور کسی خاص صنفِ ادب کا چناؤ فن کار کی مخصوص افتادِ طبع کے حوالے کے بغیر ممکن ہی نہیں کہ اساسی طور پر شعر وادب خود فن کار کے لیے اپنی کشودِ ذات اور تشکیلِ محسوسات وخیالات کا ذریعہ ہیں۔ یہی بات ژاں کاکتو کے پیشِ نظر تھی جب اُس نے کہا تھا کہ تفسیر، جو شاعری کی دیوی ہے، ہمیں اِس سے آگاہ کرتی ہے کہ ہم نے کہا کیا ہے، جس کا ہمیں پتا نہیں ہوتا۔ڈبلیو ڈی ہارڈنگ نے کہا ہے، ''اگر ہم کسی شاعر سے پوچھیں کہ اس کی نظم کیا ترسیل کر رہی ہے تو اس بات میں ایک مخفی دلالت یہ ہوتی ہے کہ شاعر کے پاس پہلے کوئی خیال یا معنیٰ تھا جس کا بعد میں اس نے نظم کے لفظوں میں ترجمہ کیا۔فی الحقیقت شاعر نے جو کچھ کہنا تھا اُس کا کہیں وجود نہ تھا، تا آں کہ اُس نے کہہ نہ دیا —ایک شاعر جو الفاظ، اِمیجز اور واقعات کو قدرتی یا علامتی مضاعف سُروں کے ساتھ استعمال کر رہا ہو، بہت ممکن ہے کہ وہ اکثر وہ معانی پہنچا رہا ہو جن کے متعلق یہ نہ کہا جاسکتا ہو کہ تحریر سے قبل اُس نے اُنھیں کا ارادہ باندھا تھا اور جو کچھ کہ اُس نے لکھا ہے اُسے دوبارہ پڑھنے کے بعد بھی وہ اُن معانی کو جان پایا ہو۔اِس امکان کے بہت سے پہلوؤں پر ولیم ایمپسن نے خاص طور پر روشنی ڈالی ہے — نطق دو طرفہ عمل دکھائی دیتا ہے جس میں دونوں اطراف بہ یک وقت فعّال ہوتی ہیں۔ایک جانب انسانی تجربے، احساس، رویّے، خواہش، مفاد اور شعور کے موہوم رنگوں اور نمونوں کی لامحدود

اقسام ہوتی ہیں تو دوسری جانب زبان اُن تجربات کی طرف رجوع کرنے کے لیے نازک اور لطیف ذرائع کی وسیع حدود مہیا کرتی ہے۔ جب ہم بولتے یا لکھتے ہیں تو تجربہ کسی طور زبان کے سانچوں میں ضم ہوتا ہے اور زبان ہی کے سانچوں کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ بعض ذہنوں میں لسانی اعمال اُس بنیادی تجربے ہی کی، اُن بیانات میں کہ جن کا کم وبیش پیرافریز ہوسکتا ہو، عکاسی نہیں کرتے، بل کہ اُن غیر لسانی تجربات کے نازک ترین خصائص کی بھی نشاں دہی کرتے ہیں جن کی مصنف کو کوئی آگہی نہیں ہوسکتی۔ سوائے اُس تحریر کے مضاعف سُروں کے ذریعے، جسے کہ وہ لکھنے میں مشغول ہوتا ہے۔ اِس کے باوجود بھی یہ ممکن ہے کہ وہ اِس سے باخبر نہ ہو پائے کہ اُس نے کیا کہا ہے۔“

ہیئت کے بارے میں اِس تعارفی گفتگو کے بعد عارف عبدالمتین کا کہنا ہے:

”حقیقت یہ ہے کہ خیال ہر فرد کی مخصوص ذہنی فضا سے پہلے خود بھی متاثر ہوتا ہے اور پھر جب متاثرہ حالت میں باہر آتا ہے تو اُس ماحول کو بھی متاثر کرتا ہے جس سے ابتداءً طلوع ہوا تھا۔ گویا خیال بہ یک وقت انسانی ذہن پر مادّی گردوپیش کے عمل اور ردِّعمل کی نشاں دہی کرتا ہے اور کیوں کہ یہ ایک غیر مرئی حقیقت ہے اس لیے اپنے اظہار کے لیے کسی مرئی وجود کا مطالبہ کرتا ہے۔ ہیئت اس مطالبے کی تکمیل کا دوسرا نام ہے۔ اِس بات کو یوں بھی ادا کیا جاسکتا ہے کہ خیال اگر روح ہے، ہیئت اس کا جسم ہے اور جس طرح روح جسم کے بغیر اپنے وجود کا ادراک کروانے سے عاجز ہے، بالکل اسی طرح ہیئت کا واسطہ قبول کیے بغیر دوسروں کو اپنے وجود کا عرفان مہیّا نہیں کرسکتا۔“

روح اور جسم کے استعارے کے ذریعے خیال اور موضوع کو نہ صرف علاحدہ علاحدہ کیا گیا ہے، بل کہ ان کی صفات بھی متعیّن کی گئی ہیں۔ خیال غیر مرئی ہوتا ہے جب کہ ہیئت مرئی ہوتی ہے۔ ہیئت کا مرئیت کے علاوہ معروضیت بھی ایک لازمہ ہے۔ عارف عبدالمتین کے نقطۂ نظر میں فرد کی مخصوص ذہنی فضا کی قطعاً کوئی گنجائش نہیں۔ ہیئت کے ضمن میں ٹھیٹھ معروضیت کے پرچارک عارف عبدالمتین کے ہاں فرد کی مخصوص ذہنی فضا کا تذکرہ سراسر بے محل ہے۔ فن کار کی اُفتادِ طبع اور مخصوص ذہنی فضا کو تو اُس وقت جزوِ استدلال

بنایا جاسکتا ہے جب شعروادب کے تصور کو غیر معروضیت سے ہم کنار ہونے دیا جائے۔ عارف عبدالمتین کے مرتب کیے ہوئے قضیوں کی موجودگی میں یہ ممکن ہی نہیں۔ عارف عبدالمتین کا اپنے قضیوں سے انحراف کر کے فرد کی مخصوص ذہنی فضا کا ذکر کرنا سمجھ میں نہیں آتا۔ اِسے صداقت سے پہلو تہی کہا جائے، ذہنی کنفیوژن کا کرشمہ قرار دیا جائے کہ ہر دو پر مبنی عمداً فکری خیانت مانا جائے۔ خیال، جذبے اور احساس کی نوعیت کیا ہے؟ لیکن نہیں! اک ذرا صبر، کہ ہنوز عارف عبدالمتین کے ہیئت کے تصور کا جائزہ مکمل نہیں ہوا۔ ہیئت کے مرئی اور معروضی ہونے کا تصور عارف عبدالمتین کے ہاں کافی راسخ ہے۔ ہیئت کے مسئلے کو عارف عبدالمتین نے ایک اور حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے: ''خاندانِ مغلیہ کے طویل عہدِ حکومت کے دوران میں مختلف بادشاہوں کی آمد و رفت سے قطعِ نظر برِ صغیر پاکستان و ہند کے بنیادی معاشی ڈھانچے میں کوئی تبدیلی رُونما نہ ہوئی۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ اُس نے ایک مخصوص طبعی فکر اور ایک مخصوص مابعدالطبیعیات کو فروغ دیا اور اُس کے امتیاز کے لیے کچھ مخصوص فنی سانچے مسلسل بروئے کار آتے رہے مگر جب مذکور خاندان کا چراغ گل ہوا اور انگریزوں نے اِس برِ صغیر کی زمامِ حکومت اپنے ہاتھوں میں تھامی تو اِس کا بنیادی معاشی ڈھانچا تغیر آشنا ہوا، اور نتیجے کے طور پر خیال میں انقلاب برپا ہوا اور اِس انقلاب نے ترسیل وابلاغ کے نئی صورتوں کو جنم دیا۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نثر میں اگر داستان نے افسانے کے لیے اور شاعری نے مثنوی اور غزل کے لیے راستہ چھوڑا تو اس ہیئتی تبدیلی کے پیچھے موضوع کی تبدیلی اور موضوع کی تبدیلی کے عقب میں مادّی ماحول کی تبدیلی کارفرما تھی پھر نظم کا نظمِ پابند، نظمِ معرا اور نظمِ آزاد کے مختلف مدارج سے گزرنا بذاتِ خود نئے خیال کے مختلف مدارج کی نشاں دہی کرتا ہے جس میں آزادی اور حُرّیت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔''

اِس تجزیے میں ہیئت مزید محدود ہو کر صنفی ہیئت کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ گویا عارف عبدالمتین کو ہیئت مرئی، معروضی اور صنفی حوالوں ہی سے دکھائی دیتی ہے۔ اوزان اور صنائع بدائع کو بھی عارف عبدالمتین نے اسی مضمون میں کسی اور جگہ ہیئت کے زمرے میں

رکھا ہے۔ تاریخی حوالے سے تجزیہ از خود سوال طلب ہے۔
دکنی اُردو اور دہلوی اُردو مسلمانوں کے طویل عہدِ حکومت میں طبعی فکر اور مابعد الطبیعیات میں چند در چند اختلافات ہی کی نہیں، ڈکشن اور تلازمات کی غایت درجے علاحدگی کی نمائندگی کیوں کرتی ہے؟ پھر یہ کہ اصناف میں جو اہمیت گیت کو دکنی اُردو میں حاصل تھی اُس کا دہلوی اُردو میں غزل سے اتنا بُعد کیوں ہے؟ زبان و بیاں، طبعی فکر، مابعد الطبیعیات اور تلازمات کے اختلافات اپنی گہرائی میں کسی ماقبلِ لسانی پس منظر کی نشاں دہی کرتے ہیں؟ ان سوالات سے محض یہ دکھانا مقصود ہے کہ عارف عبدالمتین کا خاندانِ مغلیہ کے عہد کے شعروادب کا تجزیہ چوں کہ اہم تفصیلات پر انحصار کیے بغیر ہی کیا گیا ہے اس لیے چنداں وقیع نہیں۔ کیا انگریزوں نے برِ صغیر پاک و ہند کے بنیادی معاشی ڈھانچے میں تغیر وتبدّل کیا کہ یہاں کے معاشی ڈھانچے کو برقرار رکھتے ہوئے اِس پر امپیریل ازم کا تراکب کیا؟ ان تمام خرابیوں کا ایک سبب یہ ہے کہ عارف عبدالمتین کا ہیئت کا تصوّر مرئی، معروضی اور منفی ہے۔ اصناف کو عارف عبدالمتین نے خود تہس نہس کیا ہے۔ کیا ہیئت کوئی قائم بالذات شے ہے۔ ’’کائنات کی کوئی شے قائم بالذات نہیں اور ہیئت کو اس کُلیے سے مستثنٰی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ یہ جواب اصحابِ ادب کی تخصیص کے حوالے سے اپنی قبولیت کے سلسلے میں تأمل پیدا کرسکتا ہے، کیوں کہ فن پاروں کی غزل، نظم، افسانے اور ناول وغیرہ کی categories میں رکھتے ہوئے ہم اِن اصناف کو قائم بالذات قرار دینے کے رویّے کا شاید عملاً اظہار کرتے ہیں مگر بغور دیکھا جائے تو یہ رویّہ صرف اُن فن پاروں کو ایک خاص طرح کا تشخص مہیّا کرنے کی ایسی کوشش ہے جو اُن کو ایک دوسرے سے ممیّز و ممتاز کرتی ہے اور یوں اُن کے فنّی مطالعے اور اُن کی جمالیاتی خصوصیات کے محاکے میں سہولت کا موجب بنتی ہے، ورنہ اِس کوشش کا اُن اصناف کو قائم بالذات تصوّر کرنے سے اصلاً کوئی علاقہ نہیں۔‘‘ عارف عبدالمتین کے یہ خیالات اُس تجزیے پر بھی پانی پھیر دیتے ہیں جو تاریخی حوالے پر منحصر تھا۔ دنیا کی کوئی شے قائم بالذات نہیں! درست! لیکن قائم بالذات کے ایک معنی اور بھی ہیں جو فقط اسی وقت وضاحت پاسکتے ہیں جب

ہیئت کا ٹھو ڈرمری اور معروضی نہ ہو۔

ڈی ڈبلیو ہارڈنگ نے فکر وخیال کے اس وسیع منطقے پر سیر حاصل بحث کرکے کئی نئے پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ خیال، آئیڈیالوجی اور عقیدہ صرف مجرد فکر سے عبارت نہیں، بل کہ اس میں خود ہمارے اپنے محرکات کی شناخت، اپنے مفادات کی تفتیش، خواہشات اور مقاصد کی فارمولیشن، رویّوں اور ترجیحات کی تعریف وتعرّف شامل ہوتی ہے۔ جسمانی ضروریات اور ان کے درمیان تصادم کی حالتیں، آسودہ خاطری، طمانیت اور بے آرامی کی کیفیتیں جب بتدریج آگہی کی دنیا میں داخل ہوتی ہیں تو اِن کی صورت کم وبیش مخصوص اُمنگوں اور رویّوں کی سی ہوتی ہے۔ اپنی مکمل فارمولیشن کی منزل تک پہنچتے پہنچتے یہ مہیّجات فوری زمانۂ حال کی پرسپشن کے امکانات، گزرے وقتوں کی یادوں اور نتائج کی پیش اندیشگی، عقلیاتی نظاموں، جذبات، اخلاقی ضابطوں اور منطقی فکر کے اصولوں سے اچھتا سا مماسی تعلق یا گہرا ربط پالیتے ہیں۔ فوری اخراج پانے والے مہیّجات، اور اِن مہیّجات کی ترمیم کرنے والے ذرائع، الفاظ اور اِمیجری کے منہاجوں سے انتہائی مختلف حالت میں موجود ہوتے ہیں۔ الفاظ اور اِمیجری اِن مہیّجات اور اِن کی ترمیم کرنے والے عناصر کی تشکیل وتعریف کی بہت بعد کی منزل ہوتے ہیں۔ اِن مہیّجات کی انتہائی ابتدائی اہم صورت محض چہرے کے تاثرات اور تبدیلئ انداز کے کھلے شواہد ہی میں دکھائی نہیں دیتی، بل کہ انقباض، مقامی تشنّج، بَل، عضلاتی لوچ، آنتوں میں کھنچاو اور دورانِ خون میں تغیرات میں بھی ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ انتڑی پر بھی چہرے کی مانند سرخیٔ حیا چھاتی ہے اور وہ اُسی طرح اپنے آپ سے آنکھیں چراتی ہے۔ عام حالات میں یہ کیفیات تمام بدن کی گہری مونسانہ اداؤں پر مشتمل ہوتی ہیں جو کسی رویّے یا اعتقاد کے تعقلاتی اصطلاحوں میں ظہور پذیر ہونے سے پہلے، اس کی ہم راہی یا اس کی مکمل جانشینی پر منتج ہوتی ہیں۔ شعوری فارمولیشن کی سطح تک پہنچے سے پہلے یہ مہیّجات ہمارے نظامِ اقدار کے حوالے سے تقویمِ قدر اور تبدیلی سے، ممکن ہے، رُوشناس ہوجائیں۔ نظامِ اقدار سے مراد ہے: ہماری ضرورتوں اور مفادوں کا کُل اسٹرکچر، اپنے ماحول کے تقاضوں، جذبوں کے سانچوں

اور رویّوں کے سلسلوں سے ہمہ جہتی تعلق جو مخصوص صورتِ حال کی تشخیصِ قدر کو متاثر کرتا ہے۔ نظامِ اقدار کبھی مہیجات کو بالکل دبا دیتا ہے اور کبھی اِن میں ردّ و بدل کر دیتا ہے۔ اِمیج سازی اور لسانی سوچ سے بہت پہلے ایک اخراج طلب مہیج کو نظامِ اقدار سے منسلک کیا جا سکتا ہے۔ پیش ترازیں کہ ایک مہیج الفاظ یا اِمیجری میں ڈھل جائے، اُن سلسلوں کو، جو شعور سے باہر ہوتے ہیں، اِس امر کے کئی مواقع میسّر آتے ہیں کہ وہ اُسے روکے، تبدیل کرے یا اُس کے اخراج میں مدد و معاون ثابت ہو۔

اقدار کی وہ تنظیم، جو شخصیت کی تعمیر کرتی ہے، اس کے کم از کم کسی حصّے سے چھَن کر ایک مہیج بتدریج باقاعدہ تعریف کے زمرے میں آتا ہے۔ معمول کی پرسپشن میں روز مرّہ کی زندگی کی کئی چیزیں مختصر ادارۂ ادراک میں آتی ہیں اور پھر نظر انداز کر دی جاتی ہیں۔ ان میں سے کچھ چیزوں کے بارے میں اگرچہ سوچا تو نہیں جا سکتا لیکن وہ بعد کی فکریاتی کارروائی کو متحرک کر دیتی ہیں۔ یہ دن کے باقیات سمیٹتے ہوئے ایک خواب ہو سکتا ہے، یہ کسی جگہ کا یادداشتی اِمیج ہو سکتا ہے جو ہمارے کسی کتاب کے پڑھنے کے عمل میں رخنہ اندازی کر رہا ہو اور یہ اِمیج پچھلے دو تین صفحوں میں آنے والے کسی لفظ سے منسلک ہو، یہ کسی مسئلے کے حل سے متعلق ہو جس میں کوئی نظر انداز شدہ مدرکہ فعّال حصّہ رکھتا ہو۔

نظر انداز شدہ مدرکات اگرچہ وہ لاشعوری سطح پر متاثر کرتے ہیں، ضبط شدہ یا بازداشتہ مدرکات نہیں ہوتے۔ چوں کہ جذبات حسّیاتی پرسپشن کی تکمیل کرتے ہیں اس لیے تمام مدرکات کا ایک جذباتی مفہوم بھی ہوتا ہے۔ یوں مکمّل حسّیاتی ادراک جسمانی عوامل پر مشتمل ہوگا۔ خوف کی جوابی حرکت ہی کو لیجیے۔ یہ جوابی حرکت خوف کے سلسلے میں انسانی جراُت مندی، بزدلی، نفی وغیرہ کے متعیّن رویّوں کے درمیان وقوع پذیر ہوتی ہے۔ یہ رویّے بھی جزواً جسمانی ہیں، مثلاً انقباض، اپنے آپ کو مضبوطی سے سنبھالنا، کندھوں کو سکیڑنا، گردن کی حرکات وغیرہ، اس میں کسی شک کی گنجائش نہیں کہ حسّیاتی حرکت اور اس کے جذبے کے درمیان تعامل اور ترمیم کرنے والا مُوڈ یا فطری رجحان جسمانی سطح ہی پر شروع ہو سکتے ہیں۔ اگر ہم واقعتاً انسان کو ایک نفسی جسمانی کُل سمجھتے ہیں نہ کہ ایک جسم جس پر دماغ کی حاکمیت ہے تو پھر ہم

اس امر کی بہ مشکل ہی تردید کرسکتے ہیں کہ ہیجانات کی کافی ساری تنظیم اور باہمی ترمیم جسمانی حوالے ہی میں جاری رہ سکتی ہے، چاہے یہ آخرالامر تعقلاتی تجربے کی صورت میں ظاہر نہ ہو۔ یہاں سے ڈی ڈبلیو ہارڈنگ کا استدلال ایک اور رُخ اختیار کرتا ہے۔ ادب میں مصنفین اور قارئین جن الفاظ اور امیجز سے دوچار ہوتے ہیں، وہ اپنے ظہور سے پہلے کی وسیع تنظیم کی ہم راہی میں ظاہر ہوئے ہوں۔ سوسین لینگر الفاظ اور امیجز کے ظہور کو تجربے کی قلب ماہیت قرار دیتی ہے۔ یہ ایک بالتخصیص انسانی عمل ہے جو خود بخود اور لگاتار ہوتا رہتا ہے۔ اسے کسی اور ضرورت کی انگیخت کی حاجت نہیں ہوتی۔ گفتگو انسانی ذہن کے بنیادی عمل کا، جو تجربے کی علامتی قلب ماہیت پر مبنی ہے، فی الحقیقت فوری اور خود اختیاری اختتام ہے۔ یہ امر کہ گفتگو دوسروں سے تفصیلی ابلاغ کو ممکن بناتی ہے کسی بعد ہی کے مرحلے پر اہم بنتا ہے۔ بچے اوائلِ عمر میں دوسروں کے ردِّعمل کو قطعاً خاطر میں نہیں لاتے۔ وہ اپنے اُس ساتھی سے بھی اُتنی ہی خوش دلی سے بات کرتے ہیں جو اُن کو سمجھتا نہیں جتنا کہ اُس کے ساتھ جو صحیح جواب دیتا ہے۔ بے شک انھوں نے زبان کو بہت پہلے سے عملی طور پر استعمال کرنا سیکھ لیا ہوتا ہے لیکن یہ خاص طور پر بچگانہ یا خود مرکزی وظیفہ مستقلاً جاری رہتا ہے۔ دراں حالے کہ ابلاغ کے سماجی پھیلاو میں معتدبہ اضافہ ہو رہا ہوتا ہے۔ سوسین لینگر کے خیال میں ایک لفظ یا ایک اِمیج بہ یک وقت کئی معنوں کا حامل ہوسکتا ہے۔ معانی ایک دوسرے سے متعلق تو ہوتے ہیں لیکن ان میں منطقی گفتگو کی طرح کا تسلسل اور تواتر نہیں ہوتا۔ یہ تعلق اور رشتے بھی بالصراحت ادا نہیں کیے جاتے۔ اپنی بات کو آگے بڑھانے کے لیے ڈی ڈبلیو ہارڈنگ نے ایل ایل تھرسٹون پر انحصار کیا ہے۔ ایل ایل تھرسٹون کے خیال میں ذہانت محض تعقل تک محدود نہیں، بل کہ یہ محرکات کی تنظیم سے بھی تعرض رکھتی ہے۔ محرک کا، جب تک کہ وہ کسی بیرونی عمل میں منتقل نہ ہو، پتا ہی نہیں چلتا۔ گویا محرک کی تعریف ماحول کے مہیا کردہ مواقع پر منحصر ہے۔ ایل ایل تھرسٹون کا کہنا ہے: ''ہمیں اس بات کا مطالعہ کرنا ہے کہ کس انداز میں ایک فرد اُن تحریکات کی تلاش وجُستجو میں سرگرداں ہوتا ہے جو کہ اس کا ماحول فوری طور پر مہیا نہیں کرتا۔ پھر وہ تحریکات، جو اتفاقاً دست یاب

ہوتی ہیں، کس انداز سے اُن کے وسیلے اور اُن کی مدد سے وہ اپنی متحرک ذات کا کھلے بندوں اظہار کرتا ہے پھر اُس کا اُن متبادل اور قائم مقام تحریکات سے مفاہمت کر لینا جنھیں ناکافی ہونے کی بنیاد پر دوسرے موقع پر وہ رد کر چکا ہوتا ہے۔ ڈی ڈبلیو ہارڈنگ نے اس پر رائے زنی کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ تجزیہ روزمرّہ کے ٹھوس طرزِ عمل ہی کے بارے میں درست نہیں، بل کہ اِس کا اطلاق زیادہ واضح مناسبت سے خیال کے لفظوں میں ظہور سے ہوتا ہے۔ ایک کم حسّاس مصنّف بالقوہ نئے خیال سے پرانے رواں اور چالُو لفظوں کی طرف لڑھک جاتا ہے اور ایک مفاہمت قبول کر کے ایک ایسی تخلیق سے جو طبع زاد ہو سکتی تھی، قطع تعلّق کر لیتا ہے۔

نئی تخلیق کے ضمن میں مختلف اصطلاحوں کو بروئے کار لا کر، نیم دروں نیم بروں انداز میں، اِسی رائے سے عارف عبدالمتین نے اتّفاق کیا ہے: ''ویسے یہاں یہ بات بھی ہمیں اپنے ذہن میں ضرور رکھنا پڑے گی کہ جہاں مادّی ماحول کی تبدیلی نئے خیال کے ظہور کا موجب بن رہی ہوتی ہے وہاں پرانا خیال بھی اپنا بقا کی سعیِ ناکام میں مصروف ہوتا ہے اور انسان مدّت تک اس کی صحت کی *illusion* کو توڑنے کے لیے اپنے آپ کو آمادہ نہیں پاتا کیوں کہ ایک طرف انسان اور فرسودہ خیال کی دیرینہ رفاقت ایک ایسی ذہنی عادت کو وجود میں لا چکی ہوتی ہے جو اِس عدم آمادگی کی تہ میں کارفرما ہوتی ہے تو دوسری طرف نیا خیال اپنی اجنبیت کی وجہ سے عدم قبولیت کی فضا پیدا کر رہا ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں پرانا خیال آزمودہ ہوتا ہے اور اپنی افادیت کا عملی ادراک کروا چکا ہے، جب کہ نیا خیال آزمائش کی بھٹّی میں سے ابھی گزر نہیں پایا ہوتا ہے اور اپنی افادی حیثیت کو تسلیم کروانے کے لیے مہلت کا طالب ہوتا ہے۔ لہٰذا قدرتی طور پر پرانے خیال پر بے خوف اعتماد اور نئے خیال کے سلسلے میں پُرخوف بے اعتمادی اس انقلابی رابطے کے وجود کو بظاہر دھندلا دیتی ہے مگر کیوں کہ یہ دھندلاہٹ ظاہری ہے، باطنی اور حقیقی نہیں اس لیے چنداں قابلِ اعتنا نہیں! واضح رہے کہ جو بات میں نے مادّی ماحول اور خیال کے سلسلے میں دیرینہ رفاقت، آزمائش اور افادیت کے حوالے سے کہی ہے وہی بات خیال اور اس کے طرزِ اظہار کے بارے میں

بھی کہی جاسکتی ہے، بل کہ زیادہ قطعیت کے ساتھ کہی جاسکتی ہے۔ نئے موضوع کا بعض اوقات کافی دیر تک پرانی ہیئت کا سہارا تلاش کرنا ایک ایسا عمل ہے جس کے اسباب کا سراغ لگانے کے لیے ہمیں یہی حوالہ کارآمد ہوسکتا ہے۔ جدید موضوع بعض اوقات کافی عرصے تک قدیم ہیئت کی پشت پناہی کی جُستجُو کرتا ہے کیوں کہ ذہنی موانست آزمودہ کاری اور افادہ قدیم ہیئت کو سہ پہلوی اہمیت عطا کرتے ہیں۔''

یہاں اہمیت کا لفظ سراسر غلط اور گم راہ کُن ہے۔ فی الاصل یہ سہل پسندی اور روایت پرستی کے بنیادی عناصر ہیں۔ یہ نئی واردات کے نئے اظہار سے خائف ہونے کے مظاہر ہیں۔

اِن امور کی روشنی میں صاف ظاہر ہے کہ الفاظ اور اِمیجری کا جو فرق دکنی اردو اور دہلوی اردو میں اِس قدر نمایاں ہے، اُس کا بنیادی سبب کیا ہے؟ صرف یہی نہیں، طبعی فکر اور مابعد الطبیعیات میں بھی انھی عوامل کی وجہ سے دکنی اردو اور دہلوی اردو میں حد درجے تفاوت ہے۔ دکنی گیت اور دہلوی غزل میں الفاظ کے مآخذ، تلازمات اور تراکیب میں اختلافات فروعی نہیں، بنیادی ہیں۔ یہاں بھی قبلِ لسانی پس منظر کی کرشمہ سازی سے چشم پوشی نہیں کی جاسکتی۔ یہ بجا طور پر کہا جاسکتا ہے کہ گیت اور غزل کی ظاہری شکل کو نظر انداز کر کے اگر اِن کی غیر مرئی اور غیر معروضی ہیئت کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ بات اظہر من الشمس ہوجاتی ہے کہ الفاظ، اِمیجری اور فکر کے قبلِ لسانی پہلو کتنی بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ قبلِ لسانی پس منظر کے حوالے سے یہ معروضات عمومی طور ہی پر درست نہیں، بل کہ صاحب طرز اور صاحب اسلوب فن کاروں کی نسبت سے ان کی اہمیت اور صداقت مزید واضح ہوجاتی ہے کہ طرز اور اسلوب کی انفرادیت میں افتادِ طبع شخصی ذہنی فضا اور مخصوص رجحان لفظیاتی نظام کو شدت سے متاثر کرتے ہیں۔ حریت اور آزادی کے تصورات برطانوی استعمار کے خلاف سیاسی محاذ آرائی اور جدّ و جہد کے اہم ترین ہتھیار تھے۔ اس میں شک و شبہے کو در آنے دینا کفر کے مترادف ہے لیکن شعر و ادب میں حریت اور آزادی کے فکری عناصر کے ساتھ کون سے غیر لسانی عناصر کارفرما تھے؟ اِس فکریاتی نظام کے زیرِ سطح بے نام، بے شکل حسیاتی

پرسپشن کی غیر ذہنی یعنی جسمیاتی تنظیم مہیّجات کو درخور اعتنا نہ رکھا جائے تو حریت اور آزادی کے شعروادب کی غیر مرئی اور غیر معروضی ہیئت، جو مختلف فن کاروں کے انفرادی اسالیب کی بنیاد ہے، آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ اسالیب کی رنگا رنگی کی توضیح حریت اور آزادی کے مجرّد افکار سے ممکن نہیں پھر یہ کہنا کہ حریت اور آزادی کے مجرد افکار کی ہم راہی میں قبلِ لسانی مہیّجات کی تنظیم کارفرما نہ تھی شعروادب کی تخلیق کو خالص مینوفیکچرنگ انڈسٹریل عمل بنا دیتا ہے۔ خیال، آئیڈیالوجی اور عقیدے کی فارمیولیشن بہت بعد کا عمل ہے۔ اس سے پہلے الفاظ اور اِمیجری کی منزل آتی ہے۔ اس سے بھی پہلے وہ حسیاتی مدرکات اور مہیّجات ہیں جو قبلِ لسانی، غیر ذہنی اور جسمیاتی ہوتے ہیں۔ چناں چہ ان منازل کو موقوف کر کے حریت اور آزادی کے محض تعقلاتی اور منطقی تصورات پر انحصار کرنا شعروادب کے غیر مرئی اسٹرکچر کو، جو موضوع و ہیئت پر حاوی کُلّیت ہے نظر انداز کر دینا بہت غلط اور گم راہ کن ہے۔ ایک ہی تحریک سے وابستہ ہونے کے باوجود فیض اور مخدوم کی شاعری میں بنیادی فرق موضوع اور ہیئت پر حاوی اِس کُلّیت کی بدولت ہے۔ شعروادب کا غیر مرئی اسٹرکچر، موضوع اور ہیئت سے ماورا خود مکتفی اور قائم بالذات ہوتا ہے۔ فکر کے لسانی اور قبلِ لسانی عناصر کس طرح لسانی تشکیلات کے دامن میں سمٹ جاتے ہیں؟ ڈی ڈبلیو ہارڈنگ نے اس سلسلے میں پال والیری کے تجربات سے خود اُس کے لفظوں میں استنباط کیا ہے، ''میری کاوشیں، میرے ٹٹولنے کی مساعی، اندرونی رمزیات کی معنی یابی، وہ لابدی لسانی انوار جو آناً فاناً لفظوں کی ایک مخصوص بندش نافذ کر دیتے ہیں: گویا کہ ایک خاص بندش میں کسی قسم کی ذاتی قوت تھی — میں تقریباً کہہ اٹھا: ایک نوع کا عزم الحیات، ذہنی پراگندگی یا آزادی کے بالکل برعکس، ایک ارادہ جو بعض اوقات ذہن کو اپنے منصوبے سے منحرف ہونے پر مجبور کر سکتا ہے اور نظم کو جو کچھ کہ وہ ہونے والی تھی اس سے بالکل مختلف، بل کہ ایک ایسی شے بنا دے جس کے متعلق وہم و گمان بھی نہ ہو کہ وہ یوں بن سکے گی۔''

منصوبوں اور پیش گمانیوں کی قلبِ ماہیئت یہی قبلِ لسانی مہیّجات کی تنظیم کرتی

ہے اور جو بندش بزور باہر آتی ہے، وہی ان عناصر کو لسانی تشکیلات میں مدغم کرتی ہے۔ ڈی ڈبلیو ہارڈنگ کا کہنا ہے کہ اگر ہمیں خیالات کی بتدریج فارمیولیشن سے دل چسپی ہے تو پھر وہ حادثاتِ اظہار، جن کی وساطت سے نفسیاتی سنسر سے چھٹکارا ملتا ہے، لاشعوری اعمال کے توجہ طلب اور اہم پہلو ہیں۔ وہ خیال جو سنسر کی گرفت سے باہر نکل آتا ہے، بالعموم کافی واضح طور پر معروف ہوتا ہے۔ اگر یہ قابلِ قبول ہو تو پھر اس کی لسانی فارمیولیشن بھی ممکن ہوتی ہے۔ لغزشِ زبان اور آزاد تلازمات کی تفتیش عام طور پر عام خیال کے تانے بانے کی بجائے مکمل بنے بنائے، انتہائی سادہ اور منظم شخصیت سے منقطع ہونے والے خیالات پر روشنی ڈالتی ہے۔ فرائڈ نے لاشعور کے تصور میں دو طرح کے خیالات کو گڈمڈ کر دیا ہے۔ اوّلاً وہ خیالات جو ناقابلِ قبول اور ضبط شدہ ہونے کے باوصف واضح اور دروں بینی کے متحمل ہو سکتے ہیں اور ثانیاً وہ خیالات جنھیں 'اِڈ' کا نام دیا جاتا ہے اور جن کو دروں بینی کے ذریعے جانا ہی نہیں جا سکتا۔ اگر فرائڈ لاشعور کی اصطلاح کو ضبط شدہ اور شخصیت سے منقطع تصورات کے لیے مخصوص کر دیتا اور قبلِ شعوری مواد کو 'اِڈ' سے وابستہ کر دیتا تو اُس کے ہاں کنفیوژن کم ہوتا۔ گویا قبل لسانی خیالات اور لاشعوری خیالات کے مابین ایک واضح خطِ امتیاز موجود ہے۔

اِس ضمن میں ستاں دال، فلوبیئر، جیمز جوائس، سیموئیل بیکٹ اور راب گریے کے ناولوں کا حوالہ ضروری ہے۔ سجّاد باقر رضوی کی برہمی ملاحظہ کیجیے: ''جیمز جوائس کی لاشعور کی ایک زبان بنانے کی کوشش، ہمارے جدید ترین شعرا کی قلم برداشتہ نظمیں، جو بیش تر مغربی شعرا کی تہذیبی بے ترتیبی کی نقل ہوتی ہیں، سب ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔ ہمارے جدید ترین شعرا کبھی ایک جناتی زبان کا استعمال کرتے ہیں اور ہمیں یہ سمجھاتے ہیں کہ یہ کام ان کا جن کر رہا ہے اور کبھی وہ زبان کے محاوروں کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ان کی سماجی حیثیت ختم ہو جاتی ہے، اور اگر یہ نہیں کرتے تو ذہن میں پڑی ہوئی ساری تصویروں کو کاغذ پر بے ربطی سے بکھیر دیتے ہیں اور اپنے شعور کو اس زحمت سے بچا لیتے ہیں کہ وہ ان میں کوئی معنوی یعنی ابلاغی ربط پیدا کرے... قاری ان کی تعریف میں یہ کہتا ہے کہ ان

نظموں میں وہی ترتیب ہے، جو خوابوں میں ہوتی ہے اور وہ بھول جاتا ہے کہ ہم خوابوں کو اس لیے برداشت کرتے ہیں کہ اُن پر ہمارا بس نہیں چلتا، یعنی کہ خواب دیکھتے وقت ہمارا شعور معطل ہو جاتا ہے، مگر تخلیقی ادب اور خواب میں ایک فرق ہے کہ ادب کی تخلیق شعور کے ذریعے ہوتی ہے، یعنی اُس وقت جب کہ ہمارا اجتماعی لاشعور اپنے بنیادی سانچوں کو شعور کے ذریعے منعکس کر رہا ہوتا ہے اور پھر ہمارے خواب ضبطِ تحریر میں بھی نہیں آتے، مگر ہماری بیش تر جدید نظمیں ضبطِ تحریر میں آنے کے باوجود بے ضابطہ ہوتی ہیں۔''

سجاد باقر رضوی نے جن باتوں کو منفی قرار دے کر رد کیا ہے فی الحقیقت وہی مثبت ہیں، مثلاً تہذیبی بے ترتیبی، زبان کا غیر سماجی استعمال، ذہن میں جمع تمام تصویروں کا بکھراو، ابلاغی ربط کی عدم موجودگی اور شعوری بے ضابطگی وغیرہ۔ اب یہی دیکھیے کہ سجاد باقر رضوی کے پسندیدہ نقاد ٹی ایس ایلیٹ نے جوائس کے بارے میں کیا کہا ہے!

''اسطور کے استعمال اور ہم عصریت وقدامت کے مابین مسلسل متوازنیت کی دست درازی کے ذریعے جیمز جوائس نے ایک میتھڈ کی پیروی کی ہے جسے دوسروں کو بھی اس کے انداز میں اپنانا ہوگا۔ وہ نقال نہیں ہوں گے، بل کہ وہ اس سائنس دان کے مانند ہوں گے جو کسی آئنسٹائن کے اکتشافات کو اپنی آزادانہ مزید تحقیقات کے سلسلے میں بروئے کار لاتا ہے۔ گردوپیش کی لاحاصلی اور نراجیت کے، جو آج کی تاریخ ہے، جاری وساری عظیم مناظر کو قابو میں لانے، مرتّب ومتشکل کرنے اور معنویت دینے کا محض ایک طریقہ ہے۔ اس میتھڈ کو ڈبلیو بی ییٹس نے پہلے ہی غیر واضح طور پر ظاہر کیا ہوا ہے اور میرے خیال میں ڈبلیو بی ییٹس کو اس ضرورت کی آگہی میں ہم عصروں میں اوّلیت حاصل ہے۔ میں انتہائی سنجیدگی سے یقین رکھتا ہوں کہ جدید دنیا کو ادب میں ممکن بنانے کی جانب یہ ایک قدم ہے۔''

ٹی ایس ایلیٹ کے پیشِ نظر جیمز جوائس کے خلاف محاذ آرائی کرنے والوں کی ایک فوجِ ظفر موج تھی۔ اِن مخالفین کا کہنا تھا کہ یہ نیچرل ازم کا لوحِ مرقد اور کرو ملک ہے۔ ایک کھلی دعوتِ انتشار ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ یہ ادبی بالشویزم ہے۔ یہ عمومی تجربے کی بات

ہے کہ ہر نئے سلسلے کے داعیوں کو انارکسٹ کہہ کر کھلے بندوں بدنام کیا جاتا ہے۔ یہ وہ
صورتِ حال ہے جس میں ٹی ایس ایلیٹ نے جیمز جوائس کا دفاع کیا ہے، ساتھ ہی ساتھ
اس امر کا اثبات بھی کیا ہے کہ یولیسس کا جائزہ بطور ایپک کیوں نہ لیا جائے! یہ بات
حیرت ناک نہیں کہ بیسویں صدی کے ادب کی تشخیص بصیغہ ثقافتِ انارکزم کی گئی ہے اور
ادبی تجربات کو شخصی کج رَویوں کے طور پر ہدفِ ملامت بنایا گیا ہے۔ ہیری لیون نے مزید
کہا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں یورپی کلچر کے آفاق کی چھان بین کے بعد
اناطول فرانس نے دو وسیع شہروں کی دریافت کی: ٹالسٹائی کی تخلیقات اور زولا کی تصنیفات!
اناطول فرانس کا یہ استعارہ بڑی مناسبت سے چنا گیا تھا۔ نیچرلسٹ ناول نگاروں کی اس
طاقت وَر نسل کے بارے میں، جو عین اُس وقت غائب ہو رہی تھی جب جے ایم سنج اس
امر کا تقاضا کر رہا تھا کہ حقیقت کو تموّل سے منسلک کیا جائے۔ چوں کہ ازمنۂ وسطیٰ کے لوگ
اپنی اَن گھڑ منظوم داستانوں کو بہادری کے مثالی رومانوں پر ترجیح دیتے تھے اس لیے
حقیقت نگاری کا ارتقا شہر کی پیداوار رہا ہے۔ ہماری بورژوا تہذیب میں، بہت سے عوامل کی
بدولت، جو سماجیاتی بھی تھے اور ٹیکنولاجیکل بھی، شاید ناول سے سب سے زیادہ امتیازی قِتی
شکل اختیار کر گیا ہے۔ ابھی حال تک نیچرل ازم ناول کا غالب رجحان تھا۔ نتیجہ واضح ہے۔
سرمایہ داری کے بڑھتے ہوئے دباؤ کی وجہ سے پیٹی بورژوازی مجبور ہے کہ وہ ادنیٰ و عامیانہ
اور شکست و فرسٹریشن کی اندوہ ناک تصویر کشی کرے۔ جیمز جوائس کی تصنیفات نچلے
درمیانے طبقے کے مقدروں کے لیے کلیتاً وقف ہیں: ڈیڈالس خاندان کا اقتصادی زوال،
بلوم کا ناکارہ ہوتا ہوا مستقبل، ایئروکر کا دیوالیہ — ان سب کو جیمز جوائس فخر سے تسلیم کرتا
تھا۔ چوں کہ اس کا موضوع درمیانے طبقے کی بوسیدگی کو اجاگر کرنا ہے اس لیے جیمز جوائس
کی تکنیک حقیقت نگاری کی حدود سے آگے نکل جاتی ہے۔ جارج لوکاش نے ایک عجیب
بات کہی ہے: ہمارے زمانے کے مضحکہ خیز پہلوؤں میں سے ایک یہ ہے کہ ہیگل کی
مظہریاتِ نفس اور مارکس کی اٹھارویں برومیئر ایسی تصنیفات کی کوئی خوبی اگر کوئی ڈھونڈ سکتا
ہے تو یہ کہ انھیں بھی اُسی زمرے میں رکھے جس میں آرتھر شنٹزلر یا جیمز جوائس آتے ہیں۔

نئی شاعری اور ثنویت زدہ تنقید

شدید انفرادیت کہ اَن گنت واقعات کی تخصیصی تجسیمی اکائی ہے، تشکیلی حقیقت کے تصور سے متحد ہو کر یوں طلوع ہوئی ہے کہ ابلاغ کی ضرورت از خود معرضِ تشکیک میں آ گئی ہے، طرفہ تماشا بن گئی ہے اُن لوگوں کے لیے، جو میکانکیت کے اصلِ اصول ارسطاطالیسی منطق کے زہر کا تریاق عراق سے نہیں، اپنی زندگی سے مہیا کرتے ہیں، لیکن حالات کی ستم ظریفی دیکھیے کہ مارگزیدہ لوگ اذیت سے نجات کے لیے تڑپتے ہوئے بھی محتسب کا وتیرہ اختیار کیے ہوئے ہیں کہ چاہتے ہیں کہ ناسور نکل جائے پر صغریٰ وکبریٰ کی لذت نہ جانے پائے، ورنہ حقیقت کی تشکیل کے مقابلے میں ابلاغ کے چار گرہ کپڑے کی کیا وقعت ہو سکتی ہے، دراصل زندہ، ہمہما تا، تغیر آور، خوف ناک اور مختصر مکالمہ موقوف ہو چکا ہے۔ زبانی جمع خرچ پر گزارا ہے۔ کیا اِس کی وجہ یہ تو نہیں کہ ہمارا خارجی، اجتماعی، سیاسی، عملی، پبلک ورلڈ سے تعلق منقطع ہو چکا ہے؟ 'پبلک ورلڈ' کی اصطلاح ہم نے مشہور امریکی شاعر آرچی بالڈ میکلیش سے مستعار لی ہے۔ آرچی بالڈ میکلیش کی پبلک ورلڈ کے بارے میں تصریحات یہ ہیں کہ شاعر اور سیاست داں دونوں متضاد وجوہ ہی سے سہی، اس بات پر متفق ہیں کہ شاعری کی عملی دنیا میں کوئی جگہ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم پرائیویٹ خلوص اور بے شمار پرائیویٹ دیانتوں کے بارے میں بات تک نہیں کرتے لیکن جب معاملہ اُس چیز کا ہوتا ہے جسے ہم بکمال لاتعلقی معاشرہ قرار دیتے ہیں تو اس کی پبلک دیانت پر ہفتوں اور مہینوں تک شدید مباحثے کرتے ہیں۔ پھر جب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک

تجارتی معاشرہ، جو سوائے تجارت کے کسی اور قدر کا مرتہن نہیں، اگر کچھ کرے گا تو لین دین، خرید و فروخت، اور کاروبار ہی کرے گا تو ہم خوف سے حواس باختہ ہو جاتے ہیں کہ یہ تاجرانہ ذہنیت سماجی ماحول کو ایک بہت بڑا اہل بورڈ بنا کے رکھ دے گی۔ ہمیں تباہی کا پیشگی احساس آلیتا ہے۔ تباہی، اپنے ملک کی، اپنی روایت کی، اپنے آپ کی، اپنی امیدوں کی، اپنے روم کی، اپنے ایتھنز کی، ایک ہمہ گیر تباہی، ایک ناقابلِ تشریح مقدر، جس کے روبرو ہم اپنے آپ کو بے بس پاتے ہیں۔ تب ہم راہ نمائی اور راستے کے لیے پکارتے ہیں۔ یاد رہے کہ اُس وقت راستے سے مراد اجتماعی راہِ عمل ہوتی ہے، اور راہ نمائی کا مطلب بجز سیاسی راہ نمائی کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ آپ ماضی میں کتنے ہی پیچھے کیوں نہ چلے جائیں آپ کو ایسی کوئی نسلِ انسانی نہیں ملے گی جو پبلک ورلڈ میں اتنے واشگاف طریقے سے زندہ رہی ہو جتنا کہ ہم رہ رہے ہیں۔ حد یہ ہے کہ ہمارے خوف اور خواب تک اجتماعی اور خارجی ہیں۔ پھر بھی ہم ہیں کہ نہیں چاہتے کہ ہماری شاعری بیرونِ خانہ آئے۔ اس کی وجوہات ہیں۔ باہر کی دنیا زیادہ تلخ، پُرشور، بدوضع اور پچھلے سو برس میں پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہو گئی ہے کہ جنگوں، بموں، غلیظ نشیبی بستیوں اور کارخانوں کے بعد اس خارج کی دنیا کو سائنس نے اتنی اچھی طرح سے اپنے بندوبست میں لے لیا ہے کہ ایک نظم کو سوائے باطن میں اوپر تلے ہونے کے، حرکت کے لیے کوئی جگہ نہیں رہی۔ مزید براں، اس تمام شور شرابے اور تگ و دو میں ہم تنہا و ماندہ ہیں، اس لیے یہ مناسب ہے کہ جب ہم اپنے گھروں کو جائیں تو بہلاوے کے لیے کچھ نہ کچھ ہونا ہی چاہیے۔ اس کے نتائج عجیب و غریب ہیں۔ اگر کوئی چیز بالکل عجیب و غریب نہیں تو وہ ہے ہمارا یہ جدید تصوّر کہ شاعری درونِ خانہ قسم کی چیز ہے۔ اس کی گلی کوچوں میں کوئی جگہ نہیں، نہ ہی ہونی چاہیے۔ اگر اس کی معنویت ہے تو محض حجرے میں ہے۔ اسے سیاست یا تاریخ کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش ہی نہیں کرنی چاہیے۔

آرچی بالڈ میکلیش کے احتساب کا پرتو مبارک حیدر کی مندرجۂ ذیل نظم میں دکھائی دیتا ہے:

شہر میں مرگِ جواناں سے عجیب وقت پڑا ہے، ٹھہرو
سننا چاہو تو تمھیں قصۂ آزادیٔ افراد سناتا ہوں، سنو

وہ متاعِ دلِ مخمور سے بے حال چلے
وقت کی نرم ہوا کارِ مروّت سے نڈھال آئی، بدن بوس ہوئی
کہنے لگے، ''نیک ہوا، شہر کی دیواروں سے بس ایک ہماری ہی کہانی کہنا!''
شہر میں قحط کے آزار سے دل چاک تھے
مخلوق کے آرام سے مخلوق کو آلام
نئے عدل کے ایّام کی امید میں دل چاک ہوئے جاتے تھے۔
پھر کہیں سنکھ بجا، کوئی صدا کہنے لگی
امرِ عوام، امرِ عوام، امرِ عوام —آنے دو
ساعتِ حشر کے آثار کھلے
دہر میں صبحِ صف آرائی طبقات ہوئی —
انھوں نے بٹتی ہوئی خلق کو غرقابِ عمل دیکھ کے نفرت سے کہا
جاؤ، ہم آزاد ہیں
دل قائمہ بالذات حقیقت ہے
کہ محتاجیِ احباب سے آزاد رقم ہوتا ہے
آفتاب آئے، فلک چھوڑ کے دھرتی پہ سوا نیزہ سروں تک آئے
اِس تنِ خاکی میں اک بوند لہو کی نہ رہی
سایۂ سبز تلے لوگ ہیں اور چشمۂ امید پہ لوگ —
لوگ چوپایوں کی مانند ہیں، دل کس سے کہیں
شہر والوں سے کراہت ہے، بیاباں میں رہیں
سنگِ جابر کے تلے ہاتھ ہے: آزادی پہ ایماں اپنا
ہم نے تنہائی سے پیمانِ وفا باندھا ہے۔
پھر کہیں عدلِ عوام آئے کہ مخلوق سے مخلوق ملے
وشت سے مرگِ جواناں کی خبر شہر میں آتی جائے

مبارک حیدر کی اس نظم کی شانِ نزول یہ ہے کہ ہمارا ایک مضمون، جس میں لامحدود آزادی، نفی کُل اور ذات کی شکست و ریخت کی اہمیت، ضرورت اور مجبوری کا تذکرہ کیا گیا تھا، جس ہفتے حلقۂ اربابِ ذوق میں پڑھا گیا، عین اُسی جگہ جوابِ آں غزل کے طور پر اگلے ہفتے یہ نظم پیش کی گئی اس کا رُوئے سخن مذکورہ تصوّرات کی طرف تھا۔ مبارک حیدر ترقّی پسند نقطۂ نظر کے مؤید، براہِ راست اندازِ تخاطب کے پُرجوش مدّاح اور ابہام کے شدید مخالف ہیں۔ جب ایک صحبت میں اِس نظم کے اسلوب کی طرف اُن کی توجہ مبذول کرائی گئی تو انھوں نے اعتراف کیا کہ یہ نظم خود اُن کے اپنے معیار پر پوری نہیں اترتی، تاہم مداوا بتدریج ہی ممکن الحصول ہے، لہٰذا توقع رکھنی چاہیے کہ زود یا بدیر اُن کا کلام وضاحت سے ہم کنار ہو جائے گا۔ مبارک حیدر کے اس پُراہتمام عہد کی نامیاتی تکمیل اگر روایتی ترقّی پسندانہ فارمولا پروگرام سے مختلف نہ ہوئی تو ہم سے زیادہ دکھ کس کو ہوگا؟ رہی یہ بات کہ مبارک حیدر کی نظم کا متشدّدانہ اختتامیہ کس ذہنیت کی غمازی کرتا ہے تو ہم سے نہ پوچھیے، ہمیں ہر دم اپنی جان کا دھڑکا لگا رہتا ہے۔ جو دم آتا ہے، اُسے غنیمت جانتے ہیں۔ کچھ اسی سبب سے عافیت پسند بھی ہو گئے ہیں۔ دو چار برس پہلے صورتِ حال یہ نہ تھی، نئی شاعری کے نام پر تخلیقات ہو رہی تھیں، مباحثہ تھا، تنقید کی روش پر لے دے ہو رہی تھی۔ انھیں دنوں ترقّی پسندوں کے لیے جبر کی فضا میں براہِ راست انداز میں لکھنا دشوار ہو رہا تھا۔ جو نئے لکھنے والے میدان میں آئے تھے وہ براہِ راست اندازِ تخاطب کے بجائے اِمیج اور استعارے کی دنیا میں تلاش کر رہے تھے۔ جبر کے حالات میں، بزدلی کو برقرار رکھتے ہوئے اِمیج اور استعارے کا اسلوب ہی کام دے سکتا ہے۔ نئے شاعروں نے متفقہ طور پر بزدلی اور استعاراتی اسلوب کے باہمی تعلق کو چیلنج کرتے ہوئے اس رائے کا اظہار کیا کہ افتخار جالب نے اپنی ذاتی بزدلی کے احساسِ گناہ سے چھٹکارا پانے کے لیے اتنی بڑی تعمیم سے کام لیا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ نئی شاعری کی حوصلہ مندی اور دیانت کو نہ تو اس کے مخصوص اسلوب سے علاحدہ کیا جاسکتا ہے اور نہ اُس کے خلوص اور جرأت کو اِس امتیازی وصفِ تحریر کی آڑ میں مجروح کیا جاسکتا ہے۔ اس دعوے سے پیدا ہونے والے نزاعی امور سے قطعِ نظر،

یہ بات حتمی طور پر کہی جاسکتی ہے کہ نئی شاعری سے حبس، احتجاج، تلخی اور بغاوت کا جو احساس نظر آتا تھا، اُس کا جواز جبر کے حالات میں ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ انھی دنوں ہماری خارجہ پالیسی میں تغیر آیا، چین دوستی کا سلسلہ قائم ہوا اور لوگ سوشلزم کی بات کرنے لگے۔ حکومتی جبر اپنی مصلحتوں کے مطابق قدرے نرم ہوا اور ترقی پسند اندازِ تخاطب کی راہ کھلی۔ پھر ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ ہوئی اور عربی اسماء الرجال ہمارے شعروادب میں در آئے۔ شاعروں، ادیبوں نے حکومت کا منشا پورا کیا۔ حکومت مہربان ہوئی، جذبات کا اظہار بلاخوف وخطر ہونے لگا۔ ان وجوہ سے اظہار کے آسان راستے میسّر آ گئے اور شاعری اور نیا افسانہ میدان سے باہر نکل گیا۔

اظہار کے آسان اسالیب کی مقبولیت کا سب سے بڑا سبب حکومتی سرپرستی تھی۔ شاعروں اور ادیبوں کو معلوم ہوگیا کہ اس قسم کا کام کسی نقصان کا پیش خیمہ ثابت نہیں ہوسکتا۔ چناں چہ کثیر مقدار میں قومی ادب پیدا ہونے لگا۔ کچھ ادیبوں کو یہ گمان بھی تھا کہ وہ حکومت کو اپنی راہ پر چلا رہے ہیں۔ اعلانِ تاشقند ایسی سوچ رکھنے والوں کو بہت شاق گزرا۔ انھیں فوراً احساس ہوا کہ ان کے ساتھ ہاتھ ہوگیا ہے۔ اب وہ پچھتاوے کے ساتھ اپنے کیے کرائے سے منکر ہونے کی فکر میں ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو اپنی جنگ کے دنوں کی روش کو وقتی مصلحت کے طعنوں سے محفوظ رکھنے کے لیے ثابت قدمی کا مظاہرہ کیے جا رہے ہیں۔ اِس وقت جو بات سب سے زیادہ واضح ہے وہ یہ ہے کہ ترقی پسندانہ اسلوب اور عربی اسماء الرجال کا اسلوب بنیادی طور پر وہ آسان راہیں تھیں جن پر چل کر شاعر اور ادیب نہ صرف نیک چلنی کی سند لے سکتے تھے، بل کہ اظہار کے کٹھن اور دشوار تقاضوں سے اپنا دامن بچا سکتے تھے۔ چناں چہ ایک پنتھ دو کاج، یہی کام ہوا۔ اس کارروائی نے نئی شاعری اور نئے افسانے کے نام پر کیے جانے والے کاروبار کو تہ و بالا کر کے رکھ دیا۔ اس ضمن میں اس بات کا تذکرہ بھی ضرور ہے کہ ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد ایک طبقے نے سوشلزم، آزادی اور اقتصادی بہبود کا بیانگ دُہل ذکر کرنا شروع کر دیا۔ کتابوں کی دکانیں ماؤزے تنگ اور لینن کی تصنیفات سے مزیّن نظر آنے لگیں۔ ان کتابوں کے اثرات دیکھنے کے

بحث و مباحثے کی طرف توجہ مبذول کرنا ہی کافی ہوگا جس میں ان مصنفین کے لیے اُس بحث و مباحثے کی طرف توجہ مبذول کرنا ہی کافی ہوگا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس قسم کی گفتگو کرنے والے خیالات کا نیم پختہ اظہار ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس قسم کی گفتگو کرنے والے آناً فاناً پیدا ہو گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ بے عملی کے طویل دنوں میں اس نوعیت کی گفتگو کرنے والا پُرخلوص طبقہ ضرور موجود تھا۔ ذوالفقار علی بھٹو کے زمانے میں دباؤ کم ہوا تو گفتگو سنائی دینے لگی۔ جنگ کے بعد یہ گھٹن اور کم ہوئی تو یہ گفتگو علی الاعلان ہونے لگی۔ جو لوگ امن چین کے دنوں میں ایسے نظریات کے پرچار کے لیے مشہور تھے، زندگی کرنے کے مشکل فن میں منہمک رہے۔ اس تمام عرصے میں یہ مطلق گمان نہ گزرا کہ ان بے چاروں کے بھی کچھ عقائد ہیں۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری مصیبت کے دنوں کے اِن خاموش تماشائیوں کو یکایک گویائی مل گئی ہے۔ اِن ترقی پسندی کے چھپائے ہوئے لیبلوں کو باہر لے آنے والوں کو معلوم ہونا چاہیے کہ ان کی مصلحتِ وقت اور بدنیتی سب پر آشکار ہے۔ عربی اسماء الرجال والوں کو ۶۷-۱۹۶۶ء کا بجٹ غور سے پڑھ لینا چاہیے۔ ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ کے اثرات یہ ہیں کہ اظہار کے آسان اسالیب کے شدید ریلے میں نئی شاعری کا تنکا تنکا بہہ گیا اور سوشلزم کا پُرخلوص ضرورت مند طبقہ اُبھر کر سامنے آ گیا۔

حبیب جالب کے مجموعۂ کلام ''سرِ مقتل'' کا چھپنا، بکنا اور ممنوع قرار پانا انیس سو چھیاسٹھ سنہ عیسوی کے اہم ترین ادبی واقعے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ اس مجموعۂ کلام کی ایک خصوصیت زندہ ہم عصریت ہے۔ پچھلے چند برسوں میں ہماری پبلک ورلڈ میں جو کچھ رُونما ہوا، اُس کی تصویریں اور تعبیریں دیکھنے کے لیے اس سے بہتر دستاویز ہمارے پاس موجود نہیں۔ ''سرِ مقتل'' میں حبیب جالب نے متعدد موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔ یہ تمام موضوعات بارود کی حیثیت رکھتے ہیں۔ حبیب جالب نے یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ بارود کسی بھی وقت پھٹ سکتا ہے ان موضوعات کو اپنایا ہے۔ عین اُن حالات میں جب بزدلی کے جذبات، اِمیج واستعارے کے ذرائع، ناجائز سے چشم پوشی کے مواقع، مصلحت و مصالحت کی گنجائش اور بے عملی کے فوائد وافر تھے، براہِ راست اندازِ تخاطب کو اپنایا، ''برگِ آوارہ'' کے اسلوب پر ''سرِ مقتل'' کے اسلوب کو ترجیح دی۔ سو اعتراض کیجیے، ان کے حوصلے

اور خلوص کی عظمت سے منکر سے نہیں ہوا جا سکتا۔ انھوں نے جبر کی فضا میں دلیری سے قلم اُٹھایا۔ قلم تو غلام رسول مہر بھی اُٹھاتے ہیں لیکن اُس وقت جب موضوعات بارودی کیفیت کھو کر تاریخ بن چکے ہوں، ہم عصریت کھو چکے ہوں۔ حبیب جالب نے ایک بار پھر اُس پبلک ورلڈ کو جس میں قوموں کی زندگی بنتی اور بگڑتی ہے، اپنا موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ایک معنوں میں ترقی پسند تحریک یہی کام کرنا چاہتی تھی۔ لیکن ہوا یہ کہ وقت پڑنے پر سورما میدان چھوڑ گئے۔ حبیب جالب نے تمام خطرات مول لیتے ہوئے ترقی پسند تحریک کی غلط کاریوں کا خوں بہا ادا کر کے سورماؤں کے مُنہ پر طمانچہ رسید کیا ہے۔ ایک طمانچہ ہمارے مُنہ پر بھی، جو سورماؤں سے بددل ہو کر پبلک ورلڈ کو معنویت دینے کی رسم سے ناآشنا ہو چلے تھے۔ ان حالات میں ایک جنگ ہمیں اپنے آپ سے کرنا ہے، دوسری جنگ بدنیت ترقی پسندوں اور عربی اسماء الرجال والوں سے، تیسری جنگ حبیب جالب کی پبلک ورلڈ سے کہ فارمولے نہ بن جائیں، چوتھی جنگ، عین اس میدانِ کارزار میں، متذکرہ تین جنگوں کے عمل اور ردِ عمل کے دوران ارسطاطالیسی منطق سے۔

ارسطاطالیسی منطق کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی کارٹیزئن ثنویت اس امر کی متقاضی ہے کہ پبلک ورلڈ کے مقابلے پر کوئی پرائیویٹ ورلڈ بھی ہونی چاہیے۔ پرائیویٹ ورلڈ کا محلِ وقوع، خاصیت، نظام اور رنگ کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ غالب احمد لکھتے ہیں: ''تمثیلی زبان میں اُردو شاعری نوح کی وہ کشتی ہے جس میں حضرت نوح نے ایک معاشرے کو ایک قیامت سے بچانے کے لیے ہر قسم کے جوڑے سوار کر دیے ہیں اور کشتی پانی کی نہ ختم ہونے والی شاہ راہ پر سوار ہے۔ اس کشتی کے لوگ اپنے معاشرتی ماحول کی یاد تازہ رکھنے کے لیے قسم قسم کے مشغلوں میں مصروف ہیں۔ سب اس خواہش میں گرفتار ہیں کہ اب زمین کا کوئی ٹکڑا نصیب ہو اور ہم اپنی دنیا آباد کریں۔ کوئی حسن و عشق اور گل و بلبل کے قصوں کو برنگِ تغزل زندہ رکھنے کی کوشش کر رہا ہے، کوئی اپنی تاریخ کی مسدس سُنا رہا ہے اور کوئی انفس و آفاق کی وسعتوں اور گہرائیوں میں خودی کے معجزوں کا سبق دے رہا ہے تاکہ سنہرے مستقبل کا خواب کشتی کے مسافروں کو مایوسی اور ناامیدی سے بچائے رکھے،

لیکن سفر کی بھی ایک حد ہوتی ہے اور منزل چاہے کتنی بھی دور ہو، کبھی تو قریب آ جاتی ہے۔
اس کشتی کے مسافروں کی منزل آ نہیں پاتی۔ آہستہ آہستہ کشتی کے محدود ماحول میں گزرے
وقتوں کے معاشرے کے خدوخال برقرار رکھنے کی سکت لوگوں میں کم زور پڑ جاتی ہے اور
کشتی کے سوار اپنے رشتوں، روایات اور اختیارات سے دست بردار ہونے لگتے ہیں
اور ظاہر کی دنیا کو خیر باد کہہ کر داخلیت کے غلافوں کو اوڑھ لیتے ہیں اور نفسا نفسی کا دور شروع
ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ کشتی کے افراد یہ ضرورت بھی محسوس نہیں کرتے کہ اپنی بات
دوسروں تک پہنچا سکیں اور انھیں سمجھا سکیں۔ کشتی کے ہر سوار کی زبان اُس کی اپنی ذات کا
خود کاشتہ پودا ہے جو وہ اپنے نفس میں بوتا ہے اور اپنے نفس ہی میں کاٹتا ہے۔ اس میں
روایت، تاریخ اور معاشرت سے وابستہ جذبے اور تخیل کے رنگ و بُو ناپید ہیں۔ اس کے
لیے ظاہر کی دنیا اُس کی ذات سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ وہ اپنے وجود کی کشتی پر سوار
ہے، اس کی زندگی کے دھارے پر تمام دنیا اور اس کی تمام تفصیلات بہہ رہی ہیں۔ وہ اپنی
وجودیت کے طفیل اپنے آپ سے گویا ہے، اپنے وجود کی چار دیواری کے علاوہ اُسے کسی
ماحول کی جُست جُو نہیں...''

اِس طویل اقتباس میں داخلیت کے جن خصائص کی نشان دہی کی گئی ہے، وہ
اُسی حد تک درست ہیں جس حد تک کہ کارٹیزئن ثنویت؛ اِن نتائج تک پہنچنے کے لیے ظاہر
اور باطن کی اصطلاحی اور فکری تقسیم روا رکھی گئی ہے۔ نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اگر چہ مدّعا ظاہر و باطن
کا وصل ہے، تشخیص و علاج اسی ثنویت پر مبنی ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ داخل خارج کی
یہ اسکیم، جس کے مطابق داخلیت کے غلاف اوڑھ لینے کے بعد سر پھوڑنے کے سوا کوئی
چارہ نہیں رہتا، مجبور کرتی ہے کہ خارج کی طرف رجوع کیا جائے۔ ''جب تک ہمارا شاعر
اپنے اردگرد، اِس معاشرے میں، خلوصِ دل سے حسن تلاش نہیں کرے گا، اُس سے اپنے
ماحول کو اپنے آپ کو، اپنی زبان کو منوّر نہیں کرے گا، اُس وقت تک نہ تو اُس کی اپنی نفسی اور
داخلی ضروریات پوری ہو سکیں گی اور نہ اِس معاشرے میں باہمی محبت، اخوت اعتماد اور
حوصلے کی بنیاد پڑ سکے گی۔'' اِس ہدایت نامے پر عمل پیرا ہونے کے بعد جس قسم کی

شاعری پیدا ہوگی اُس میں معترضوں کو بصیرت کا فقدان نظر آئے گا۔ نتیجتاً داخلیت کی طرف مراجعت کا مشورہ ملے گا۔ جب تک داخل خارج کی اسکیم ترک نہیں کی جائے گا، یہ سلسلہ اختتام پذیر نہ ہوگا۔

داخل خارج کی ثنویت سے قطع تعلق کے بعد غالب احمد کے نقطۂ نظر کا بنیادی پتھر 'معاشرتی ماحول' کی اصطلاح کی صورت میں باقی رہ جاتا ہے، جس کی منہائی سے خود پسندی و داخلیت کی پرورش ہوتی ہے۔ معاشرتی ماحول کی موجودگی سے باہمی محبت اور اخوت، اعتماد اور حوصلے کی بنیاد پڑتی ہے، مگر یہ ممکن نہیں۔ قدر جب تک از خود قضیوں میں موجود نہ ہو منطقی طور پر اُس کا استنباط نہیں کیا جاسکتا۔ گویا منطقی استنباط سے جن اقدار کو ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، وہ قضیوں میں پہلے ہی تسلیم شدہ ہوتی ہیں۔ ان معنوں میں کسی قدر کا کسی امرِ واقعہ (fact) سے استنباط نہیں کیا جاسکتا۔ امرِ واقعہ اور قدر قطعاً غیر متعلق ہیں، ان میں کوئی لازمی رشتہ نہیں۔ ذریعہ اور منزل، دونوں حیثیتوں سے، معاشرتی ماحول کی اصطلاح داخل خارج کی اسکیم سے متحد ہونے کی وجہ سے مدوّر تعریف سے متعین ہونے والی اصطلاحوں کے ضمن میں آتی ہے۔ اِن مغالطوں کی بدولت غالب احمد، بظاہر حل تجویز کرنے کے باوجود، کوئی حل تجویز نہیں کر سکے۔ خود اُن کے اپنے تجربے کے مطابق داخلیت کو معاشرتی ماحول کی موجودگی یا عدم موجودگی سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ چاہیے تو یہ تھا کہ اگر اُن کا استدلال ظاہر کی دنیا سے بے تعلّقی کو داخلیت کے غلافوں کی وجہ قرار دیتا ہے تو ظاہر کی دنیا سے تعلّق، داخلیت کا قلع قمع کرتا، مگر ایسے نہیں ہے۔ ظاہر سے رشتہ استوار ہونے کے باوجود نفسی اور داخلی ضروریات برقرار رہتی ہیں۔ گویا داخلیت معاشرتی ماحول کی موجودگی یا عدم موجودگی سے بے نیاز ہے۔ اس مرحلے پر ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ظاہر، باطن اور معاشرتی ماحول سے مرتب ہونے والی شکل کو غالب احمد ابتدا میں مسئلہ اور انتہا پر حل قرار دے کر بیماری کی وجوہ اور علاج کے ذرائع کو کلّی طور پر مماثل بنا دیتے ہیں۔ غالب احمد کے مسلک سے ملتا جلتا اور انھیں تضادات کا شکار ایک تجربہ سجاد باقر رضوی نے بھی کر رکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ''آج کی بیش تر شاعری کو دیکھ

لیے۔ آپ کو علامتوں اور استعاروں کا ایک گھنا جنگل نظر آئے گا جس میں انسانی رابطے،
معاشرتی رشتے، اور مانوس جذبات واحساسات گم ہو گئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دریا،
پہاڑ، جنگل، بادل، ہوا، پتے، خزاں، پرندے، زمین اور آسمان مختلف شکلوں اور رنگوں میں
ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں، لیکن ان میں انسان کہیں نظر نہیں آتا۔ پہلے یہ اشیا انسانی
زندگی کے تنوع کا استعارہ بن کر آتی تھیں۔ اب یہ ہو گیا ہے کہ کچھ رنگ اور تصویریں
بے ترتیبی سے ہر طرف بکھیر دی جاتی ہیں۔''

رنگوں اور تصویروں کی بے ترتیبی، انسان کی گم شدگی اور مانوس جذبات واحساسات
کی منہائی تنظیمی اصول کی کمی سے وقوع پذیر ہوئی ہو یا تخلیقی اصول کی زیادتی کی مرہونِ
منت ہو، یہ سوال اپنی جگہ قائم ہے کہ زیرِ عتاب شاعری، جس کے فلسفیانہ پس منظر میں
متحرک ومتغیر، لحظہ بہ لحظہ فنا پذیر، ناپائیدار، خود کو رد کرتی، تردید کو اپناتی، اپنانے کی تکذیب
کرتی اکائی موجود ہے، اس ثنویت زدہ معیار سے کیوں کر حتماً جانچی جا سکتی ہے؟ مانوس
جذبات واحساسات کی غیر حاضری کو کئی لوگ تجرید کے ہم معنی قرار دیتے ہیں۔ ممتاز حسین
کا خیال ہے: ''ان کی شعر نما نثر کو، جو زبان اور بیان کے تمام محاسن سے عاری ہے، فنِ
شاعری سے کوئی علاقہ نہیں۔ ان کا فن 'فن شکن' ہے۔ اس بات کو جاننے کے لیے آپ کو
مغرب کے موجودہ فنِ مصوری کی چند خصوصیات کو جاننا ضروری ہے، جس کو بعض نقاد مجرد
آرٹ بھی کہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ آرٹ مجرد نہیں، بل کہ انسانیت شکن
(dehumanised) آرٹ ہے۔ یہ آرٹ تشابہی آرٹ کے برعکس، مشابہت کے تمام
قرائن کو توڑ پھوڑ کر پیش کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ
تصویر اپنے معروض سے کوئی تشبیہی علاقہ نہیں رکھتی۔ اس کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ فن کار
زندگی کو عام انسانوں کے تجربے کی روشنی میں پیش نہیں کرتا، بل کہ اپنے اُس گیان کی روشنی
میں پیش کرتا ہے جو عقل وحواس کی تمام مروّجہ تعلیمی اقدار سے بے نیاز ہوتا ہے۔ چناں چہ
تجریدی فن کی حمایت کرتے ہوئے، جس میں حقیقت کو مسخ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے،
ہمارے یہ نئے شعرا اِس خیال کے بھی دعوے دار ہیں کہ فن کا تعلق ابلاغ سے قطعی نہیں

ہے۔"

سجّاد باقر رضوی جسے مانوس جذبات واحساسات کا فقدان کہتے ہیں، ممتاز حسین اُسی کو اور میگا کی ہم نوائی میں انسانیت شکنی قرار دیتے ہیں، غالب احمد کا معاشرتی ماحول کا تصوّر اُن کا اساسی رویّہ ہے۔ یہ میکانکی مادّیت کا کرشمہ ہے کہ ممتاز حسین حقیقت کو جامد تصوّر کرتے ہیں۔ اُن کے خیال میں حقیقت جامد اور موجود ہے، اس کی ایک شکل ہے جسے شعروادب پیش کرتے ہیں۔ معاملہ اس کے برعکس ہے حقیقت جامد اور موجود نہیں کہ اُسے مسخ کر کے پیش کیا جا سکے۔ وہ اُسی حد تک اور ویسی ہی ہے جیسی کہ شعروادب میں دکھائی دیتی ہے۔ گویا شعروادب از خود حقیقت ہیں۔ یہ نہیں کہ حقیقت کہیں اور ہے جسے شعروادب میں پیش کیا جاتا ہے۔ شعروادب کے از خود حقیقت ہونے کے لیے جدلیات کی میکانکس کے تحت غیر حقیقت ہونا از بس ضروری ہے۔ اس عمل کا ہر مقام بہ یک وقت حقیقت اور غیر حقیقت ہے۔ حقیقت کبھی قطعی نہیں ہو سکتی۔ یہ ایک مسلسل عمل اور پراسس کا نام ہے۔ داخل اور خارج، ظاہر اور باطن، موضوع اور ہیئت، داخلیت اور خارجیت، تنظیمی اور تخلیقی اصول، پبلک ورلڈ اور پرائیویٹ ورلڈ وغیرہ ایسی اصطلاحیں ہیں جو حقیقت کو جامد اور منجمد کیے بغیر معرضِ وجود میں نہیں آسکتیں۔ ان کی افادیت سراسر اضافی، وقتی اور ہنگامی ہوتی ہے۔ ان پر مبنی ہر تشخیص محدود ہونے کے ساتھ ساتھ خطرے سے خالی نہیں۔ تمام اصطلاحیں ایک حد تک مفیدِ مطلب ہوتی ہیں۔ اگر ان پر کڑی نظر نہ رکھی جائے تو وہ بہلا پھسلا کر اپنے ساتھ لے چلتی ہیں تا آں کہ تجزیہ اپنا مقصد کھو بیٹھتا ہے۔ پھر اپنی دانست میں صحیح طور پر مستخرج نتائج، فی الاصل نادرست ہونے کے سبب، جو جو راہیں سُجھاتے ہیں، غلط سے غلط تر ثابت ہوتی ہیں۔ چناں چہ 'پبلک ورلڈ' کی اصطلاح آرچی بالڈ میکلیش کو، 'معاشرتی ماحول' کی اصطلاح غالب احمد کو، 'تنظیمی و تخلیقی اصول' کی اصطلاح سجّاد باقر رضوی کو اور 'انسانیت شکنی' کی اصطلاح ممتاز حسین کو لوٹاتے ہوئے ہم پراسس اور عملِ مسلسل کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

شعروادب سے دست یاب پراسس اور عملِ مسلسل کی طریقت اپنے جوہر میں

لیبرنتھ آشنائی ہے۔ یونانی دیومالا میں مذکور لیبرنتھ، کہ تحت الثری، حیاتِ بعدالممات،
پُراسرار تاریک قوتوں کی آماج گاہ، شے اور غیرِ شے کا مقامِ اتصال، نمود، بالیدگی اور جوہرِ
حیات کی علامت کے طور پر ابھرتی ہے، عظیم فن کار ڈائیڈ الوس کی معجزنما صناعی کا کرشمہ تھی۔
یہ ایک طرح کی بھول بھلیاں تھی جس کے اندر ملکہ پاسیفی کا بیل ایسا سر رکھنے والا بیٹا
آسٹری اوس مقیم تھا، کہ رسم یہ تھی کہ ہرنویں سال ایتھنز کے سات نوجوان مرد اور سات
کنواری عورتیں خراج کے طور پر اندر بھیجی جائیں جو زِگ زیگ، ٹیڑھے، پیچیدہ راستوں
میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے گم ہوکر نادیدہ کی بھینٹ چڑھتیں۔ لیبرنتھ میں داخلے کی صلائے
عام تھی مگر واپسی، جو بالعموم ناممکن الحصول تھی، مشروط بدیں تھی کہ مراجعت کا راستہ داخلے کی
راہ سے سرِمو انحراف نہ کرے۔ غراتے بے حد و نہایت سمندر سے نمودار ہونے والے بیل
سے شہنشاہ مینوس کی بیوی ملکہ پاسیفی کو دیوتاؤں کے زیرِ عتاب والہانہ عشق و جنوں اس حد
تک بڑھا کہ جب ملکہ کی کوکھ اُس کے تخم سے ہری ہوئی تو اُن کے حرام الدہر فرزند آسٹری اوس
کے لیے عجیب الخلقتی کے سبب کائنات میں سوائے موج در موج، ایک دوسرے کو کاٹتے،
اتھاہ راستوں کے اس جمگھٹ کے اور کوئی جگہ نہ رہی۔ اِدھر یہ سمندری بیل بھی پاگل ہوا۔
سوگ وار ملکہ کو روتے چھوڑ ہرکولیس اُسے زندہ پکڑ کرلے گیا۔ بہت عرصے یہ میراتھون میں
دندناتا پھرتا۔ شہنشاہ مینوس کا ایک بیٹا، جس کا نام شہزادہ اینڈروگی اوس تھا، اس مافوق
الفطرت بیل سے، کہ اس کی ماں ملکہ پاسیفی کی ذات سے متمتع ہوتا رہا تھا، قسمت آزمائی
کے لیے وارد ہوا تو اہلِ ایتھنز نے اُسے بخوشی اِس کام پر مامور کر دیا۔ شومیِ قسمت سے
اینڈروگی اوس اِس مہم کے دوران کھیت رہا۔ قصور اِس میں اہلِ ایتھنز کا یہ تھا کہ انھوں نے
اجنبی شہزادے کو روکنے کے بجائے وحشی بیل سے نبرد آزمائی کے لیے بھیج دیا۔ شہنشاہ مینوس
فوج لے کر چڑھ آیا۔ شہزادہ اینڈروگی اوس کی موت کے بعد اور شہنشاہ مینوس کی لشکر کشی
سے پہلے مشہور سورما تھی سی اُس نے اُس بیل کو پکڑ کر اپولو کی خوشنودی کے لیے قربان کر دیا۔
پھر کیا تھا، طاعون اور قحط نے اہلِ ایتھنز پر دھاوا بول دیا۔ اِن آفات نے اہلِ ایتھنز
کی کمر ہمت توڑ دی۔ شہنشاہ مینوس کی فوجوں نے اپنے حریفوں کو شکستِ فاش

دی۔ اِس امر کی توقع نہیں تھی کیوں کہ ان کے حکم راں کو دیوتاؤں نے بالوں کی جو سنہری لٹ عطا کی تھی اُس کی موجودگی میں وہ امر ہی نہیں، نا قابلِ تسخیر بھی تھا۔ ہوا یوں کہ شہنشاہ پر ایتھنز کے حکم راں کی بیٹی فریفتہ ہو گئی۔ اپنے عشق کے ہاتھوں مجبور ہو کر اُس نے اپنے باپ کے بالوں کی سنہری لٹ سوتے میں کاٹ لی۔ لُٹ گئی، لاج گئی۔ اِس شکست کے بعد ایتھنز پر یہ تاوان مقرر ہوا کہ وہ ہر نویں سال سات نوجوان مرد اور سات کنواری عورتیں لیبرنتھ میں آسٹری اوس کے حضور قربانی کے لیے بھیجا کریں۔ عرصۂ دراز تک اہلِ ایتھنز یہ خراج بلا چون و چرا بھیجتے رہے۔ پھر تھی سی اُس سورما کی رگِ حمیت پھڑکی۔ وہ خراج کی تازہ ترین کھیپ کے ہم راہ دھرتی اور پاتال کے سنگھم لیبرنتھ جا پہنچا۔ شہنشاہ مینوس کی بیٹی آری اونی سورما کو دیکھتے ہی غش کھا کر گر گئی۔ آری اونی نے وہ سنہری ہار، جو اُس نے اپنے کنوارپن کے عوضانے کے طور پر حاصل کیا تھا، اور سوت کی ایک انٹی تھی سی اُس کو دی جس کا ایک سرا دروازے سے باندھ کر دھاگا کھولتے ہوئے اور آری اونی کی ہم راہی میں، جب کہ اس کے تاج سے نکلنے والی روشنی راستہ جگمگا رہی تھی، تاریک لیبرنتھ میں داخل ہوا۔ تھی سی اُس نے لیبرنتھ کے عین مرکز میں پہنچ کر آسٹری اوس کو قتل کیا اور بالکل اُسی راستے سے، جس سے وہ داخل ہوا تھا، آری اونی کی معیت و معاونت سے واپس آ کر اپنے ساتھیوں کی سنگت میں رقص کیا۔ اس رقص میں قدموں کی گردش عین اُن خطوط پر تھی جن سے لیبرنتھ کا پیٹرن بنتا تھا۔

لیبرنتھ کی تفصیلات پر غور کرنے کے لیے خفی اور جلی مناسبتوں پر مبنی سوالات کا ایک سلسلہ سامنے آتا ہے۔ اینڈروگی اوس اور آسٹری اوس کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ دونوں کا میراتھون میں مارے جانے والے بیل سے کیا تعلّق ہے؟ شہنشاہ مینوس اور میراتھون کے بیل میں کیا ربط ہے؟ اینڈروگی اوس کس لیے بیل کو مارنے کے لیے میراتھون جاتا ہے؟ میراتھون کے بیل اور کنوارپن میں کیا مناسبت ہے؟ یہ کیوں ہے کہ قربانی کے لیے نوجوان مرد اور کنواری عورتیں آسٹری اوس کے حضور بھیجی جاتی تھیں؟ آری اونی کا ہار اور ایتھنز کے حکم راں کے بالوں کی لٹ دونوں ہی سنہری کیوں ہیں؟ ہر فاتح پر مفتوح کی

بیٹی عاشق کیوں ہوتی ہے؟ اینڈ روگی اوس کی موت کا تاوان آسٹری اوس کے لیے قربانی کیوں قرار پاتا ہے؟ آری اونی نے اپنا کنوار پن اپولو کو دے کر سنہری ہار حاصل کیا تھا۔ تھی سی اُس نے میراتھون کا بیل اپولو کے حضور قربان کر کے آری اونی کو اُس کا کنوار پن تو نہیں مہیا کیا تھا؟ کیا آزادی اور کنوار پن ایک ہی طرح کی کیفیات ہیں؟ کیا اہلِ ایتھنز سات نوجوان مرد اور سات کنواری عورتیں بھیج کر اپنی شکست کا اعتراف نہیں کرتے تھے؟ کیا آری اونی اور ایتھنز کے حکم راں کی بیٹی بالفعل ایک نہیں؟ داخلے اور مراجعت کے لیے ایک ہی راستہ اختیار کرنا کیوں ضروری تھا؟ عظیم فن کار ڈائیڈالوس، جس نے لیبرنتھ کی تعمیر کا کرشمہ دکھایا تھا، اِس میں قید ہو کر خود کیوں واپسی کا راستہ نہ پا سکا؟

اِن مُشتے نمونہ از خروارے استفہامیہ نشانات کی روشنی میں لیبرنتھ کے اس بیانیے کی مختلف دلالتیں مرتکز ہو کر تفاصیل کا ایک ایسا گنجلک فیبرک تیار کرتی ہیں۔ کہ مختلف و متضاد کِنائے کسی ایک مکمل، منضبط اور یک رُخ استنباط کی گنجائش نہیں چھوڑتے۔ لا ینحل پیچیدگی کا کمپلیکس، کہ شاعری کا امیج بھی ہے، محیط ہو جاتا ہے۔ یہاں آغاز و انجام اہم نہیں۔ کسی منزل پر پہنچنا بھی ضروری نہیں۔ کسی پہلے سے معلوم و معروف روحانی سم بوئم کی کوئی قدر و قیمت نہیں کہ اصل چیز تو لیبرنتھ ہے۔ گنجان راہوں کا اژدحام! تھی سی اُس لیبرنتھ میں داخل ہوتا ہے۔ ایک دنیا باہر ہے، ایک اندر: ایک بیل باہر، ایک بیل اندر، پہلے باہر کا بیل مع جہانِ علامات قتل ہوتا ہے۔ اندر کا بیل اُنھیں علامات سے زندہ رہتا ہے۔ اندر کے بیل کا خاتمہ اُنھیں علائم و رموز کی رسوم پوری کرنے سے ہوگا، جن کے خراج و خوں بہا سے وہ زندہ ہے، تھی سی اُس قاتل ہے۔ وہ دونوں بیلوں کو مردہ کرتا ہے، کارٹیزئن ثنویت حل نہیں کرتا۔ پہلے وہ باہر کی حقیقت کو نیست و نابود کرتا ہے، پھر وہ اندر کی حقیقت کا قلع قمع کرتا ہے۔ وہ حقیقت نہیں جو 'اندر' اور 'باہر' میں مقیم ہو سکے، وہ تو جبر ہے، طلسم ہے۔ تھی سی اُس داخلی اور خارجی طلسم توڑتا ہے۔ لیبرنتھ آزمائی کرتا ہے! لیبرنتھ راستوں کا جنجال بغایت اہم ہے، آغاز و انجام نہیں۔ یوں آنے اور جانے کے فعل منطبق ہو کر ایک فعل بن جاتے ہیں۔ پراسس اور عملِ مسلسل راستہ، ابتدا و انتہا سے ماورا، سفرِ محض! لیبرنتھ راہوں کی دھما چوکڑی

نہیں، شعور کو متغیر کرنے والے کارکنوں کی نمائندہ بن جاتی ہے۔ لیبرنتھ آشنا ہونا شعور کی ایک حالت سے دوسری حالت میں منتقل ہونا ہے۔ واپس تو وہی ہوسکتا ہے جس کا شعور تبدیل نہیں ہوا جو قاتلانہ رویّوں کا حامل ہے، جو میکانکی رشتوں پر انحصار کرتا ہے۔ ڈائیڈالوس فن کار تھا۔ اُس کے پاس تھی سی اُس کا سا کوئی رویّہ نہ تھا۔ لیبرنتھ اُس کی اپنی تخلیق تھی لیکن لیبرنتھ آشنا ہو کر وہ واپس نہ لوٹ سکا۔ لیبرنتھ آشنائی پراسس کے جدل میں رچتا بستا ہے۔ پراسس کا یہ تصوّر اور کنسپشن، حتّٰی کہ اس تصور اور کنسپشن کا کانسپشن ہر دم تغیر پذیر ہونے کے سبب مکمل گرفت میں نہیں آسکتا۔ جو لوگ ادب سے لیبرنتھ آشنائی کے علاوہ کسی اور چیز کے ابلاغ کا تقاضا کرتے ہیں فی الاصل ارسطالیسی منطق کے کشتگان میں سے ہیں، اُنھیں تھی سی اُس کے سوا اور کوئی اِس عذاب سے نجات نہیں دلاسکتا۔

آپ لیبرنتھ آشنا ڈائیڈالوس چاہتے ہیں یا لیبرنتھ آزما تھی سی اُس؟ فیصلہ سوچ سمجھ کر کیجیے۔ اتنا یاد رہے کہ لیبرنتھ میں داخل ہونے یا لیبرنتھ سے باہر آنے کے نتائج ایک ہی جیسے ہیں۔

اقطار السماوات والارض کو پھلانگتے معانی کی ریزش

معنی اور مسلکہ مافی تصورات کا مکمل محاکمہ، مع الم نشرح توضیح، کوہ کندن و جوئے شیر برآوردن کے مجاہدہ وثمر کی داستان ہے، لیکن کیا کیا جائے لخت لخت شخصیت کی مظہر انفرادیت کی نمائندگی مختصر افسانے کا مقدر ٹھہری ہے۔ اجتماعیت سے قطعِ تعلق کی واردات دیگر اصناف میں بالعموم اور اِس صنف میں بالخصوص ظاہر ہوئی ہے۔ ایک ہوش رُبا تعمیم کے طور پر مزاج کی اِس ادبی تنظیم کو زندگی کا جوہر قرار دینے سے پہلے تین بے وقوفوں کے قصے کی گاہے گاہے نہیں تو ایک مرتبہ بازخوانی ضروری ہے: پہلے نے کہا، ''اگر دریا میں آگ لگ جائے تو مچھلیاں کہاں جائیں گی؟'' دوسرے نے کہا، ''درختوں پر چڑھ جائیں گی۔'' تیسرے نے کہا، ''یہ بھی کوئی گائیں بھینسیں ہیں کہ درختوں پر چڑھ جائیں گی۔'' یہ اگلے وقتوں کے لوگ بڑے جابر تھے کہ انھوں نے ناممکن کو ممکن کے ذیل میں لانے والوں کو بے وقوفی کی سند دے کر روزمرّہ کی عمومی سوجھ بوجھ کا دامن مضبوطی سے پکڑے رکھا۔ ورنہ دریا میں آگ لگنے کے محال کو امکان کے دائرے میں لانے والے زبان کو جس فوقانی اور مابعدالطبیعیاتی سطح پر استعمال کرنا چاہتے تھے، اس سے کاروبار کے تقاضوں کی پابند زندگی کا خلل پذیر ہو جانا بعید نہ تھا۔ دور کیوں جایئے، عصمت چغتائی کے افسانے ''بھیڑیں'' میں لکھا ہے: ''پھر ایک دن وہ سلینا کے ساتھ میٹرو سے تین بجے کا شو دیکھ کر

نکل رہی تھی تو پیٹر نے چھیڑ خانی کرنی چاہی۔ تب اُس نے بڑی شان سے بانکلہ براڈ انگریزی میں اُسے خوب لتاڑا تھا، مگر سیاہ فام پیٹر کی کنجی آنکھوں میں شرارت کی پریاں ناچ اٹھی تھیں۔ دور بہت دور کہیں اُس کے خون میں چند بوندیں ولایتی لہو کی تھیں، جبھی تو اس کی آنکھیں فاختئی اور بال سرخی مائل تھے۔ کلابہ سے لے کر باندرہ تک، اس کی نیم ولایتی آنکھوں اور ایلیوس پریسلے جیسی تھرکتی رانوں کا ڈنکا بج رہا تھا۔ کتنی آیا لوگ اس کی گلیدائی کی آرزو میں ہلکان ہو چکی تھیں۔ وہ تو ایک مرتبہ فلم میں بھی کام کر چکا تھا، مگر ہیرو نے اپنا تھوبڑا ایسا آگے گھسیڑا کہ سب پیچھے کھڑے ہونے والے ادا کار دھند لے دھند لے دھبّے ہو کر رہ گئے۔ پھر بھی پہچاننے والی نظریں ان دھبوں میں اس کا والا دھبا پہچان کر اور بھی اس پر اُتارُو ہو گئی تھیں۔'' شعر وادب کی وہ سطح جہاں لغاتی معنی ولایتی لہو کی چند بوندوں کی طرح اپنے اثرات دکھاتے ہیں، کم یاب سہی، عنقا نہیں۔ ادب میں معنی کی اس سطح کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ — ایک ایسا سوال ہے جس کا جواب منطقی قضیوں کو جانے بغیر نہیں دیا جاسکتا۔ زبان کے سائنسی تجزیے کے مطابق ہر جملہ یا جملوں کا ہر مجموعہ کسی قضیے کا اثبات، اقرار یا انکار کی صورت میں کرتا ہے۔ بعض اوقات دو مختلف جملے، یا جملوں کے مختلف مجموعے، ایک ہی قضیے پر منتج ہوتے ہیں۔ 'عائشہ حمید کی بیوی ہے' اور 'حمید عائشہ کا خاوند ہے' دو مختلف جملے ہونے کے باوجود، ایک ہی قضیے کی نشان دہی کرتے ہیں جو عائشہ اور حمید کے باہمی تعلّقات اور ان کی نوعیت کا اثبات کرتا ہے۔ اس قضیے کو غلط یا صحیح ثابت کرنے کے لیے خارجی دنیا میں جانا پڑے گا۔ ہر وہ قضیہ جس کی تصدیق اور تائید خارجی دنیا میں ہو سکے، اصل اور بامعنی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی قضیوں کی مجبوری ہے کہ وہ خارجی دنیا میں تصدیق اور تائید کے متحمل نہیں ہوتے، اسی لیے انھیں بے معنی اور جعلی کہا جاتا ہے۔ قضیوں کی تصدیق اور تائید کے معیار پر مابعد الطبیعیات ہی نہیں، ادب اور آرٹ بھی پورے نہیں اُترتے، اس مشکل صورتِ حال سے نجات کی چند راہیں دریافت ہوئی ہیں:

1- شعر وادب میں مربوط جملے کے تصور کو خیر باد کہہ کر ہر وہ تکنیک استعمال میں لائی گئی ہے جس سے نحوی ترکیب کے اجزا درہم برہم ہوں۔ جیمز جوائس نے خیال

نکل رہی تھی تو پیٹر نے چھیڑ خانی کرنی چاہی۔ تب اُس نے بڑی شان سے بائیکلہ بمائز انگریزی میں اُسے خوب لتاڑا تھا، مگر سیاہ فام پیٹر کی کنجی آنکھوں میں شرارت کی پریاں ناچ اٹھی تھیں۔ دور بہت دور کہیں اُس کے خون میں چند بوندیں ولایتی لہو کی تھیں، جبھی تو اس کی آنکھیں فاختئی اور بال سرخی مائل تھے۔ کلابہ سے لے کر باندرہ تک، اس کی نیم ولایتی آنکھوں اور ایلویس پریسلے جیسی تھرکتی رانوں کا ڈنکا بج رہا تھا۔ کتنی آیا لوگ اس کی گلیدائی کی آرزو میں ہلکان ہو چکی تھیں۔ وہ تو ایک مرتبہ فلم میں بھی کام کر چکا تھا، مگر ہیرو نے اپنا تھوبڑا ایسا آگے گھسیڑا کہ سب پیچھے کھڑے ہونے والے اداکار دھندلے دھندلے دھبے ہو کر رہ گئے۔ پھر بھی پہچاننے والی نظریں ان دھبّوں میں اس کا والا دھبا پہچان کر اور بھی اس پر اُتارو ہو گئی تھیں۔'' شعر و ادب کی وہ سطح جہاں لغاتی معنی ولایتی لہو کی چند بوندوں کی طرح اپنے اثرات دکھاتے ہیں، کم یاب سہی، عنقا نہیں۔ ادب میں معنی کی اس سطح کی ضرورت کیوں پیش آئی؟ — ایک ایسا سوال ہے جس کا جواب منطقی قضیوں کو جانے بغیر نہیں دیا جا سکتا۔ زبان کے سائنسی تجزیے کے مطابق ہر جملہ یا جملوں کا ہر مجموعہ کسی قضیے کا اثبات، اقرار یا انکار کی صورت میں کرتا ہے۔ بعض اوقات دو مختلف جملے، یا جملوں کے مختلف مجموعے، ایک ہی قضیے پر منتج ہوتے ہیں۔ 'عائشہ حمید کی بیوی ہے' اور 'حمید عائشہ کا خاوند ہے' دو مختلف جملے ہونے کے باوجود، ایک ہی قضیے کی نشاں دہی کرتے ہیں جو عائشہ اور حمید کے باہمی تعلقات اور ان کی نوعیت کا اثبات کرتا ہے۔ اس قضیے کو غلط یا صحیح ثابت کرنے کے لیے خارجی دنیا میں جانا پڑے گا۔ ہر وہ قضیہ جس کی تصدیق اور تائید خارجی دنیا میں ہو سکے، اصل اور بامعنی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی قضیوں کی مجبوری ہے کہ وہ خارجی دنیا میں تصدیق اور تائید کے متحمل نہیں ہوتے، اسی لیے انھیں بے معنی اور جعلی کہا جاتا ہے۔ قضیوں کی تصدیق اور تائید کے معیار پر مابعد الطبیعیات ہی نہیں، ادب اور آرٹ بھی پورے نہیں اُترتے، اس مشکل صورتِ حال سے نجات کی چند راہیں دریافت ہوئی ہیں:

1- شعر و ادب میں مربوط جملے کے تصور کو خیر باد کہہ کر ہر وہ تکنیک استعمال میں لائی گئی ہے جس سے نحوی ترکیب کے اجزا درہم برہم ہوں۔ جیمز جوائس نے خیال

کی وحدت کو، جس سے مربوط جملے کا خمیر اٹھتا ہے، ترک کر کے قطار اندر قطار اسماے اشیا کو جمع کیا تا آں کہ جملے کی جگہ فہرست نے لے لی۔

2- شیکسپیئر کے ڈرامے 'میکبتھ' کی چار پانچ سطور کی تشریح کرتے ہوئے ولیم ایمپسن نے اُن میں استعمال ہونے والے ہر قابلِ ذکر لفظ کے تین تین چار چار مفاہیم بتلانے کے علاوہ محض صورت کی مناسبت سے ذہن میں آنے والے لفظوں کا ذکر بھی کیا ہے۔ یہ بھی کہا ہے کہ اِن سطور کو چاہے کتنی مرتبہ کیوں نہ پڑھا جائے، اِن تمام مفاہیم کو بہ یک وقت یاد نہیں کیا جا سکتا۔ ولیم ایمپسن کی کدو کاوش کو زبان کے سائنسی تجزیے کے نتائج سے برآمد ہونے والے تناظر سے علاحدگی میں دیکھنے کے بجاے اسی کے ردِعمل کے طور پر زیرِ مطالعہ لایا جائے تو زبان کے وسیع ترین ذرائع کے استحصال کا مہتمم بالشان اصول نہ صرف منطقی قضیوں سے مستنبط ہونے والے معنی کے تصور سے آزادی دلاتا ہے، بل کہ اوّلاً زبان کے زمانی و امکانی پہلوؤں کو انقلابی طور پر جہت آشنا کرتا ہے، ثانیاً سیاق و سباق کے مطابق حقیقی معنی کی بجاے امکانی معنی کے استعمال کی راہیں کھولتا ہے اور ثالثاً معنی کے مندرجۂ ذیل توجیہات کو گڈ مڈ کرنا روا رکھتا ہے:

The discrimination of four conditions of meaning and inference may perhaps clarify this issue. First, meaning may be present without inference or, if inference is present, it is based wholly upon linguistic or other semantic matters for example, if language is involved, upon the meanings of words and upon syntactical laws. Meaning here is the simple resultant of the significant powers of words and of their combinations; the meaning of what Empson calls "direct" statement or expression is of this order. Inference, if present at all, is here minimal; from what a child knows, for instance, of the elemental parts (word-meaning) and of types of construction (attribution, predication,

etc) he may infer the meaning of the primer sentence. This would be simple part-whole inference, and wholly linguistic in character; if the child fails to infer the whole he is reminded by analysis into parts and types of construction. Sentences, which have a meaning of this order, may be of infinite grammatical complexity; they will still be direct or simple in meaning, since the meaning is the resultant only of verbal signs. But, secondly, meaning may be the resultant of more than verbal signs. It may, that is, result from inferences based on the character or purpose of the speaker, the manner of delivery (e.g., facial expression, gesture etc.) our presupposed knowledge of opinions of the subjects, the situation, and many other circumstances and-while such inference create frequently unrelated to the meaning, or do not affect if-frequently also they serve to modify, emphasize or even contradict the meaning of they words uttered. For instance, irony, as we now conceive it, is possible because we can infer from something over and above the verbal expression that the expression mean the opposite of what it says; sentences affected by such inferences never mean quite what they say; however simple their meaning is never a simple resultant of the verbal expression.

Thirdly, meaning, if it is produced by inference, also produces inference which is not, however, part of the meaning. Not every inference, which can be draw from a fact, is meant by the sentences which states the fact. An axiom of geometry does not, in its statement, mean every theorem, which can be drawn from it. Similarly, a sentence is in itself a fact, but inferences drawn from that fact are not part of its meaning. For example, if a certain sentence is possible, it is inferable that language is possible; but the sentence itself-easy, Empson's "The brown cat sat on the red mat" does not, as he thinks, mean "language is

possible" or "This is a statement about a cat."

Fourthly, inference is possible quite apart from meaning. If I see a bloody ax and infer that something was killed with it, no question of meaning is involved, for all arbitrary signs are absent; a fact implies a fact, even in the absence of language and meaning. (Elder Olson)

ان ذرائع سے ولیم ایمپسن نے جو میتھڈ دریافت کیا ہے۔ اس کی بدولت لفظوں کے کثیر لغاتی مفاہیم سے ایک مربوط قضیہ نمایاں معرضِ وجود میں نہیں آتا۔

۳۔ کیلتھ برک نے جملے سے انحراف کے لیے مذکورۂ بالا صورتوں کے علاوہ تلازماتی جمگھٹ کو اہم قرار دیا ہے۔ ایک مصنف کی تحریر میں لفظوں کی بار بار ظاہر ہونے والی مساواتیں جکسٹاپوزیشن کے بعد اس منطقے کو روبرو لاتی ہیں جو تخلیق کی لفظی ہیئت و ساخت میں جاری و ساری ہوتا ہے۔ تلازماتی جمگھٹ کی مختلف مساواتوں کے تقابل سے یہ دریافت کیا جا سکتا ہے کہ کون سا لفظ کس حالت میں کون سے لفظ کے لیے جگہ چھوڑتا ہے۔ جگہ چھوڑنے والے اور جگہ لینے والے لفظوں میں اختلاف کی تمام صورتوں کے باوجود اشتراک کی قدر کی موجودگی، معیّن مفاہیم کی قلعی کھولتی ہے۔ جملے کی شکست و ریخت کا سلسلہ اور قضیوں سے نجات کا ولیم ایمپسن کا میتھڈ کیلتھ برک کے ہاں ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے اور ظاہری شکل و صورت اور اختلاف کے باوصف متصادم لفظوں کا ایک ہو جانا لفظوں کے اکائی معنوں کے مفروضے کو توڑ پھوڑ دیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی طویل کہانی ''سیتا ہرن'' سے:

''میرے گہنے کیسے کیسے تھے جو بڑی خالہ نے مجھے رُونمائی میں دیے۔ دلہن کے گہنے، رتن پورہ کے سُنار جڑاؤ چندن ہار بنا رہے ہیں۔ روشنی، روشنی، چمک، چمک، چمک، جنگل کی آوازیں، چڑیوں کی، سمندر کی، سڑکوں کی، ہاربر کی، پہاڑوں کے سنّاٹے کی آوازیں۔

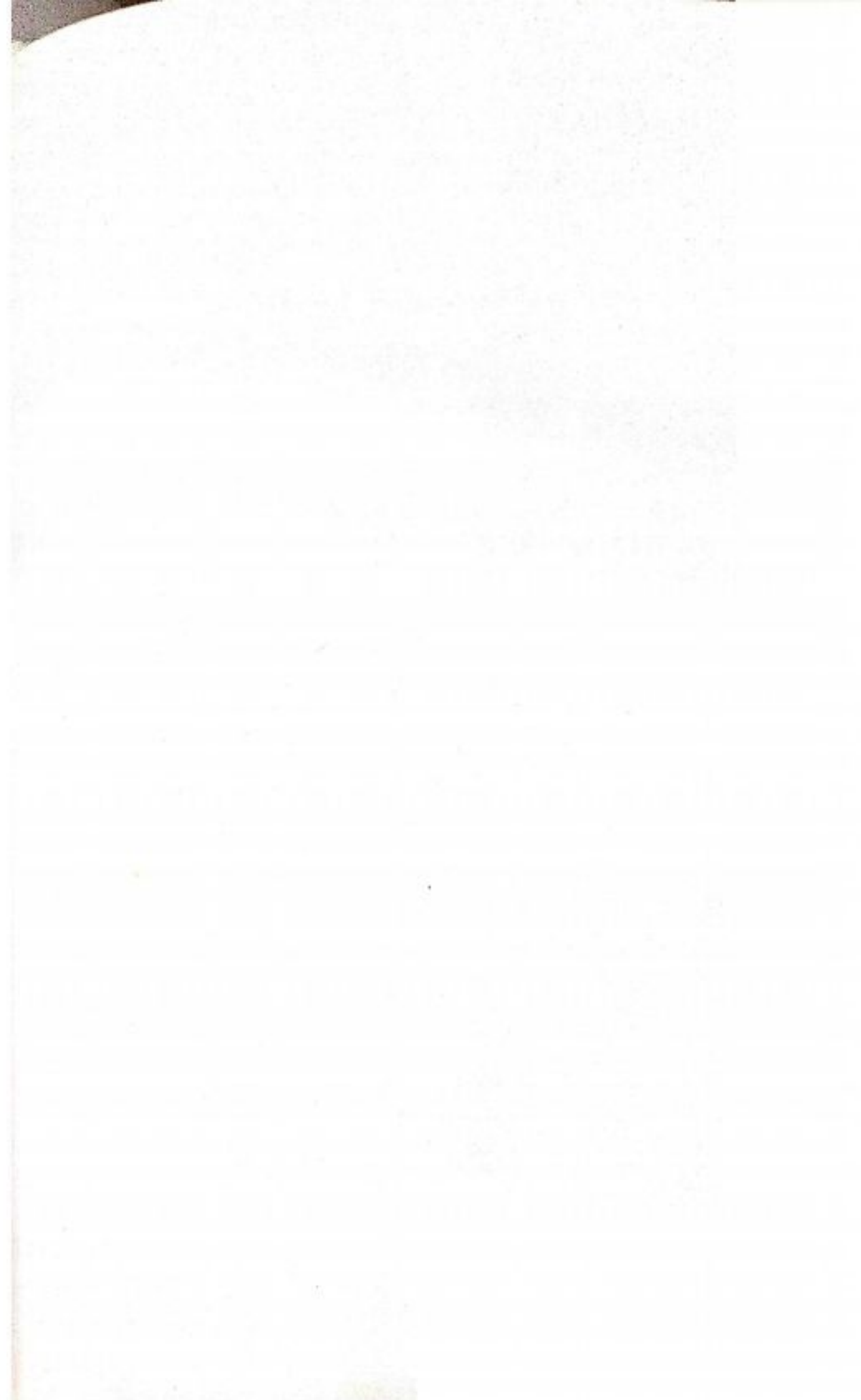
آواز ـــ

صرف ایک ہے۔

یہاں آؤ — میرے پاس آؤ — میرے پاس آؤ — آؤ۔"

مختلف آوازوں میں ایک سناٹے کی تجرید، پکار اور بے بسی سے ہم آہنگ ہو کر، اُس روحانی کرب کی علامت بنتی ہے جو مختلف واقعات کے تار و پود میں زیرِ سطح نمو پاتا رہتا ہے۔ سیتا کو بلقیس ٹیلی فون پر اطلاع دیتی ہے کہ جمیل نے نیویارک میں ایک اسپینش لڑکی سے شادی کر لی ہے۔ سیتا یوں تو جواباً یہ کہتی ہے، "میری طرف سے وہ الزبتھ ٹیلر سے بیاہ کر لیں، مجھ سے مطلب —" لیکن جو کچھ بیتتی ہے اُس کی تفصیل یہ ہے: "سیتا فون بند کر کے اُٹھی اور دروازے میں جا کر سکتے کے عالم میں باہر دیکھتی رہی، پھر وہ پردہ ہٹا کر ہُما کے کمرے میں گئی۔ کمرہ خالی تھا، وارڈ روب پر بہت سے پکچر پوسٹ کارڈ اور ہُما کے مرہٹہ شوہر کی تصویر سجی تھی جو کسی اعلیٰ ٹریننگ کے لیے لندن گیا ہوا تھا۔ بچّے کی بید کی ٹوکری مسہری کے برابر رکھی تھی۔ سوفے پر نیلے رنگ کی کٹک ساری پڑی تھی، جو ہُما اُسی صبح بازار سے خرید کر لائی تھی۔ سُرخ روغنی فرش پر خزاں کے مدھم سورج کی مدھم کرنیں بکھری ہوئی تھیں۔ گارڈن ہاؤس کے سارے دروازے باغ میں کھلتے تھے جہاں زرد پتّے اُڑ اُڑ کر کھڑکیوں کے شیشوں سے ٹکرا رہے تھے۔ بڑا سناٹا تھا۔" یہی وہ سناٹا ہے جو سیتا کو یادوں سے دردناک مایوسی سے ہم کنار کرتا ہے۔ جمیل کی نئی شادی کے اثرات بیان کرنے کے لیے خالی کمرا، خزاں کے مدھم سورج کی مدھم روشنی، زرد پتّوں کا کھڑکیوں کے شیشوں سے ٹکرانے وغیرہ کے معروضی حوالوں کے ساتھ ساتھ سجی ہوئی تصویر اور پکچر پوسٹ کارڈ، صبح کی خریدی ہوئی نیلے رنگ کی ساری اور سُرخ روغنی فرش کا تذکرہ اِمیجری کا تصادم پیدا کر کے داخلی ہیجان کی خبر دیتا ہے۔ اس ہیجان کو سناٹا بنا کر قرۃ العین نے قضیہ پیدا کرنے والے جملوں کے اہم کردار 'لفظ کے متعین مفہوم' کو رُسوا کر دیا ہے۔

ان امور کی روشنی میں شعر و ادب میں معنی کا تصوّر منطقی قضیوں سے تعرض نہیں کرتا، بل کہ ان کی بجائے ہر وہ وسیلہ اختیار کرتا ہے جس سے مربوط نثری جُملے ایسے مفہوم

مرتب نہ ہوں۔ کیا ہم شعروادب کے نثری مفہوم کی بجائے اس تصوّر سے آشنائی پیدا نہ
کریں جو، بقول سوسین لینگر، امپورٹ کا درجہ رکھتا ہے۔ یاد رہے شعروادب منطقی معنوں
کے برعکس تاثر کی اُس اکائی کے متحمل ہوتے ہیں جو بدیں وجہ علامتی حیثیت رکھتی ہے کہ
اُس کی بدولت ہم ایک مخصوص تجرید سے آگاہ ہوتے ہیں۔

پرابسس کی ایک اور انگڑائی: اُووووووووہ...!

سیلف ریفرنشل ایبلیٹی

اور

لسانی فینٹاز مگوریا کا گڑبڑ گھوٹالا

ولیم فاکنر کے اُسلوب میں بے شمار شقوں پر مشتمل، قواعد سے منحرف، بسا اوقات غیر مربوط، اُفتاں وخیزاں قسم کا بہاو رکھنے والے جزئیات سے پُر، ضروری و غیر ضروری تفصیلات سے بھرے پُرے، طوالانی جملوں کے بارے میں کونریڈ آئیکن کا کہنا ہے کہ ایسا ہر جملہ ایک چھوٹی سی کائنات کا درجہ رکھتا ہے۔ ولیم فاکنر کے طوالانی جملوں کی ضرورت سے زیادہ وسعت یقیناً اُس وقت طبیعت منغض کرتی ہے جب خلا میں پھیلتے ہوئے فعل سے یہ پتا نہ چلے کہ فاعل کون تھا۔ تاہم ولیم فاکنر کا طریق کار قاری کو بہاو میں ڈبوئے رکھتا ہے۔ فاش غلطیوں کے باوجود، گرامیرین زِ جو دھیان میں آئے کہتے رہیں، یہ اُسلوب بہ حیثیتِ مجموعی غیر معمولی طور پر کام یاب ہے۔ قاری جملوں کے بہاو میں ڈوبا رہتا ہے اور چاہتا ہے کہ ڈوبا ہی رہے۔ ولیم فاکنر معنی کو ظاہر ہونے سے ارادتاً روکنے اور تدریجی تاخیر آمیز جزوی افشا کے لیے مختلف قسم کی دشواریاں اِس لیے پیدا کرتا ہے کہ ہیئت اور خیال عینِ تحرک کی حالت میں نامکمل، سیّال اور نامعلوم رہے، تاوقتے کہ آخری لفظ ادا نہ ہو جائے۔ نمونے کے لیے ایک جملہ دیکھیے:

But even apart from the wind he could still tell the approximate time by the staling smell of gumbo now cold in the big earthen pot on the

cold stove beyond the flimsy kitchen wall the big pot of it which his wife had made that morning in order to send over to their neighbours and renters in the next house: the man and the woman who four days ago had rented the cottage and who probably did not even know that the donors of the gumbo were not only neighbours but landlords-too- the-dark-haired woman with queer hard yellow eyes in a face whose skin was drawn thin over prominent cheek bones and a heavy jaw (the doctor called it sullen at first, then he called it afraid) young, who sat all day long in a new cheap beach chair facing the water in a worn sweater and pair of faded jeans pants and canvas shoes, not reading, not doing any thing, just sitting there in that complete immobility which the doctor (or the doctor in the Doctor) did not need the corroboration of the drawn quality of the skin and the blank inverted fixity of the apparently unseeing eyes to recognize at-once that complete immobile abstraction from which even pain and terror are absent, in which a living creature seems to listen to and even watch someone of its own flagging organs, the heart say, the secret irreparable seeping of blood; and the man young too, in a pair of disreputable Khaki slacks and a sleeveless jersey under-shirt and no hat in a region where even young people believed the summer sun to be fatal, seen usually walking barefoot along the beach at tide edge, returning with a faggot of driftwood strapped into a belt, passing the immobile woman in the beach chair with no sign from her, no movement of the head or perhaps even of the eyes.

■ اس جملے کو پڑھنے کے بعد متذکرہ صدر بہت سی باتوں کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ کونریڈ آئیکن کے اس خیال کی تائید بھی ہو جاتی ہے کہ ولیم فاکنر طولانی جملوں میں ایک زندہ و متحرک لہجے سے مطابقت رکھتا ہوا ایک ایسا صیغۂ اظہار پیدا کرنا چاہتا ہے جس میں کوئی سکتہ، ٹھہراو اور توقف نہ ہو، ایک لمحے سے دوسرے لمحے میں منتقل ہونے کا عمل اُتنا ہی

سیال اور نا قابلِ دریافت ہو جتنا کہ خود اُس زندگی میں ہے جسے وہ پیش کرنے کا مدّعی ہے۔ کونریڈ آئیکن کے خیالات کا ملخّص پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ طوالانی جملے کے تخلیقی اور تکنیکی خصائص کی وضاحت کی جاسکے۔ مارسل پروست کے طوالانی جملوں میں، فاکنر کے تحرک کے برعکس، منضبط سنجیدہ غیر شخصی ٹھہراو ہوتا ہے۔ مارسل پروست کے طوالانی جملے سنگِ مرمر کے ترشے ہوئے خدّ وخال رکھتے ہیں تو ولیم فاکنر کے جملوں کی ہیئت وساخت پلاسٹک ہوتی ہے۔ ولیم فاکنر کے طوالانی جملوں میں لفظوں اور شقوں کی کثرت افعال کی مکمل گرفت میں نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ گرامر کے تقاضے دھرے کے دھرے ہی رہ جاتے ہیں اور فقرے کا حجم بے قابو ہو جاتا ہے۔ بے قابو حجم کے یہ جملے اپنے خصائص کی بدولت از خود معیار بن کر روایتی گرامر کے جملوں کی شکست وریخت پر منتج ہوتے ہیں۔ اِس عمل میں جملے کا نیا تصوّر متشکّل ہوتا ہے۔ جملے کا یہ نیا تصوّر ترتیب الفاظ کے سلسلے میں تجزیاتی اور منطقی ہونے کی بجائے غیر تحلیلی، تلازماتی، گیشٹالٹک اور اشراقی ہوتا ہے۔ پڑھتے ہوئے ایک شق کو دوسری شق سے ملاتے ہوئے، زینہ بہ زینہ، جملے کے آخر تک پہنچنا، اپنے طریقِ کار میں تجزیاتی ہونے کے سبب سراسر بے کار عمل ہے۔ مثبت قرأت مجموعی طور پر مافیہ کے گیشٹالٹ کی صورت میں نمایاں ہوگی۔ جملے کی ساخت میں تبدیلی اور اصولِ قرأت میں تغیّر ہمیں معنی کی بنیادی اکائی کے اہم مسئلے سے دوچار کرتا ہے۔ معنی کی بنیادی اکائی ہی تخلیق، قرأت اور تفہیم کے مسائل کی ذمّے دار ہے۔

معنی کی بنیادی اکائی، جس کے اجزاے ترکیبی میں لغوی اور ثانوی کی تفریق فی الوقت ہمارے پیشِ نظر نہیں، ہماری شاعری میں زیادہ سے زیادہ آٹھ سالم ارکان کے برابر الفاظ سے بالعموم تجاوز نہیں کرتی۔ رباعی میں معنی کی بنیادی اکائی کچھ اور وسیع ہو جاتی ہے۔ خاص خاص صورتوں میں رباعی کی نسبت مخمّس میں یہ چیز کافی وسعت پا جاتی ہے۔ معنی کی بنیادی اکائی کی بہترین صورت، جو بہ کثرت رائج رہی ہے، غزل کے اپنی اپنی جگہ مکمل ابیات میں دیکھی جاسکتی ہے۔ پہلے مصرع کے اختتام پر وارد ہونے والا وقفہ، معنی کی اس بنیادی اکائی کو دو حصّوں میں بانٹ دیتا ہے۔ ایک آدھ وقفہ لہجے کی بدولت بھی میسّر

ہے۔ ہر وقفہ بیت کو شقوں میں بانٹتا ہے، تدریجی تفہیم کا زینہ بنتا ہے، تجزیاتی قرأت کی راہیں کھولتا ہے۔ ہر بیت، عام طور پر، دو ایک وقفوں ہی کی گنجائش رکھتا ہے۔ چناں چہ آٹھ سالم ارکان کے برابر الفاظ پر مبنی معنی کی بنیادی اکائی تفہیم کی تجزیاتی سطح پر شاعری کی حد بندی کرتی ہے۔ اب اگر وقفوں کی تعداد سَو پچاس کے لگ بھگ ہو تو اوّلاً ہمارے معنی کی بنیادی اکائی درہم برہم ہو جاتی ہے، ثانیاً تفہیم کی تجزیاتی سطح، جو محض چند ہی زینوں کی عادی ہے، بوکھلاہٹ کا شکار ہو جاتی ہے۔ یہ دشواریاں ہماری روایت کی کم مائیگی اور تربیت کی خرابی کی مظہر ہیں۔ اصول ان سے مجروح نہیں ہوتا۔ ابھی ہم نے تجزیاتی قرأت کو روا رکھا ہے۔ مثبت قرأت کو استعمال کیا جائے تو اِن مشکلات کا حدودِ اربعہ ہوش رُبا حد تک پھیل جائے گا، روایت اور تربیت پر رہا سہا اعتبار بھی جاتا رہے گا۔

نئی شاعری میں معنی کی بنیادی اکائی غزل سے مستعار نہیں، طولانی جملے سے مماثل ہے۔ مماثلت کے ذیل میں خانہ پُری کے لیے رباعی اور مخمس کا ذکر بھی کیا جا سکتا ہے، تاہم نئی شاعری شعور کی نئی مکینکس کی بدولت روایت کے آسیب سے محفوظ ہے!

معنی کی بنیادی اکائی کا مذکورۂ بالا تصوّر الفاظ کی ترتیب اور کمپوزیشن پر انحصار کرتا ہے۔ ترتیب اور کمپوزیشن کے لیے جب خارجی معروضی حوالہ بروئے کار آتا ہے تو واقعیت پسندی جنم لیتی ہے۔ خارجی معروضی حوالہ ترک کرنے سے لسانی فینٹازمگوریا پیدا ہوتا ہے۔ واقعیت پسندی کے تقاضوں کی فہرست اتنی طویل ہے کہ تمہید کے بغیر لسانی فینٹازمگوریا کی خالص افادیت کا تذکرہ کیا جائے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات بے سر و پا اور اَن ہونی ہی نہیں، کہنے والے کے ذہنی مخل کی، کہ عرفِ عام میں فرار اور دِوالا پن کہلاتا ہے، نشان دہی سے فردِ جرم عائد کرنے کا جواز بھی ہے۔ یہ امر جس غیر اطمینان بخش فضا کی غمازی کرتا ہے اُس کو برقرار رکھنا ہرگز سود مند نہیں۔ واقعیت پسندی کے محدود فوائد کو تسلیم کر لینے کے بعد بھی یہ لازم نہیں آتا کہ دیگر اسالیب کے امکانات سے محض اِس لیے قطعِ تعلق کر لیا جائے کہ مروّجہ مفروضوں کی دھکم پیل زیادہ ہے۔ اگر مختلف اسالیب سے پیدا ہونے والے مفروضوں کا اساسی حوالہ ایک ہو تو تضاد کی بجائے متوازیت قائم ہوتی ہے، جسے ادب کے

حق میں نیک فال کہنا ہی دانش مندی ہے۔ واقعیت پسندی کے مطالبات کے سبع معلقات یہ ہیں: اوّل یہ کہ عام فہم زبان استعمال کی جائے۔ دوم یہ کہ زبان سادہ اور فطری، یعنی آرائش سے پاک ہونی چاہیے۔ سوم یہ کہ تشبیہ اور استعارہ بعید از قیاس نہیں ہونا چاہیے۔ چہارم یہ کہ الفاظ کو اختصار اور قطعیت سے برمحل استعمال کرنا چاہیے۔ پنجم یہ کہ موضوعات گردوپیش کی عام زندگی سے لینے چاہییں۔ ششم یہ کہ مبالغے اور غلو سے احتراز کرنا چاہیے۔ ہفتم یہ کہ نقل بمطابق اصل ہونی چاہیے۔ اِن ساتوں چوروں کی ماں واقعیت پسندی ہے، جس کو لسانی فیثاغورث تہِ تیغ کرنا، یا چادر ڈال کر نسل کشی کے کام لانا، پروہت فن کار کے اشارے پر منحصر ہے کہ ان دو کا ممزوج ممکن ہے۔

لسانی فیثاغورث کے عناصر کی تعیین واقعیت پسندی کے تقاضوں کی ضد سے کی جا سکتی ہے۔ چوں کہ اِس طریق کار سے غلط فہمیوں کے ازالے کی نسبت افزائش کے امکانات زیادہ ہیں، اِس لیے فی الحال اِس سے گریز کرتے ہوئے ہم اُن امور کی طرف توجہ کرتے ہیں جن کا لسانی فیثاغورث کی تعریف سے تو براہِ راست تعلق نہیں لیکن جو تاثر کو، کہ معنی کی سرگذشت ہے، واضح طور پر قائم کرتے ہیں۔ واقعیت پسندی کا اُسلوب، نقل بمطابق اصل پر عمل پیرا ہو کر، جب کسی منظر یا واقعے کو بیان کرنے کے لیے زبان کو قطعیت اور اختصار کے ساتھ استعمال کرے گا تو اُس تحریر کو پڑھ یا سُن کر منظر یا واقعے کا ہو بہو سامنے آنا ضروری ہوگا، ورنہ فن کار کی قدرت پر حرف آئے گا کہ زبان ایسی مبیّنہ طور پر بے بس اور لاچار شے کو اُس نے پوری حاکمیت سے برتنے کا مظاہرہ نہیں کیا، مگر اتنا یاد رہے کہ یہ حاکمیت، واقعیت پسندی کے ضمن میں خاصی مشروط ہے۔ زبان کو گرامر کے تقاضوں پر بہرحال پورا اترنا پڑتا ہے، چناں چہ واقعیت پسندی میں الفاظ کی ترتیب اور کمپوزیشن کی نہج کو خارجی معروضی حوالہ، نقل بمطابق اصل کا اصول اور گرامر کی پابندی متعیّن کرتی ہے۔ اِس ادب کو تجزیاتی قرأت تفہیم کے دائروں میں لاتی ہے اور بعینہٖ ترسیل پر مبنی ابلاغ کا تقاضا پورا ہوتا ہے۔ لسانی فیثاغورث کے لیے مثبت قرأت کی ضرورت ہے تا کہ ابلاغ کی بجائے ادراک کا ساتواں در کھلے۔ تجزیاتی قرأت اور ابلاغ بہ حیثیتِ نوع مثبت قرأت اور

ادراک سے مختلف ہیں۔ لسانی فینفاز نگوریا کے لیے ادراک کے جس ذہنی محل کی ضرورت ہے اُس کے لیے واقعیت پسندی سے مشتق معنی وابلاغ کو عارضی طور پر ملیامیٹ کر کے ہی معنی کے نئے معنی سے ہم آہنگ ہوا جا سکتا ہے۔ واقعیت پسندی اور لسانی فینفاز نگوریا کے ممزوج کی صورت میں ابلاغ اور ادراک کا ابتداءً جزوی اطلاق ہوگا، بعدۂ ادراک کا مکمل غلبہ ہوگا۔

لغوی اور ثانوی مفاہیم کے بارے میں یہ یقینی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ہر لفظ کو فرداً فرداً ثانوی مفہوم عطا نہیں کیا جا سکتا۔ لغوی یا عمومی مفاہیم کی کثرت میں ثانوی مفہوم سے متصف لفظ کثرتِ استعمال کے بعد اضافہ کرتا ہے۔ اِس لیے ثانوی مفہوم رکھنے والے لفظوں کی تعداد گھٹتی رہتی ہے اور جب تک کہ اُن کے اضافے کی شعوری کوشش نہ کی جائے، توازن بحال نہیں ہوتا۔ واقعیت پسندی لغوی مفہوم سے سرِ مو انحراف نہیں کرتی۔ کثرتِ استعمال سے چھوڑے ہوئے ثانوی مفاہیم رکھنے والے الفاظ اس کی ضروریات کی کفالت کرتے ہیں۔ ثانوی مفاہیم کی تازہ بہ تازہ، نو بہ نو تخلیق ایک دشوار مرحلہ ہے۔ رمز، ایما، کنایہ، علامت، استعارہ اور اِمیج، کہ ثانوی مفاہیم کی تخلیق کے ذرائع ہیں، اپنے پورے ممکنات کے ساتھ بہت کم کام میں لائے جاتے ہیں۔ اِن تمام ذرائع کو آرائشی طور پر استعمال کرنا درحقیقت اس امر کی دلیل ہے کہ اِن کے خصوصی امکانات نگاہوں سے اوجھل ہو گئے ہیں اور محض لکیر پیٹی جا رہی ہے۔ شعور کی نئی مکینکس اور اِن ذرائع کے امکانات کے تال میل سے ثانوی مفاہیم رکھنے والے الفاظ کی تخلیق جاری رہتی ہے۔ یہ بات ہمارے پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ زبان محض ایک بے بس اور لاچار ذریعۂ اظہار نہیں، یہ تو ایک ایسا جہانِ معنی ہے جو اپنی باطنی قوت سے نہ صرف ہمارے تقاضوں کو پورا کرتا ہے، بل کہ بہت سے تقاضے اپنی طرف سے ہماری دنیا میں اسمگل کر کے ہمارے مطالبوں کا حلیہ یوں بدل دیتا ہے کہ اگر ہم اپنی منزلِ مراد کے حوالے سے اپنے تقاضوں کو دریافت کریں تو ہمارے ابتدائی اور انتہائی مطالبوں کی شکل علاحدہ علاحدہ دکھائی دینے لگتی ہے۔ زبان کی اِس تغیر آور باطنی قوت کو واقعیت پسند فراموش کر دیتے ہیں۔ جن لوگوں کی ثانوی مفاہیم کی

تخلیق کے ذرائع کے امکانات پر نظر نہیں ہوتی، اُنھیں ایمائیت میں اخفا کی کوشش دکھائی دیتی ہے۔ معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ ایمائیت حقیقت کی تشکیل اور دلالت، دونوں کے فرائض سرانجام دیتی ہے۔ میرا جی، کہ اپنی تمام قوت آزاد نظم پر صَرف کر چکے تھے، اِن امور کی طرف رجوع ہی نہ کر سکے۔ فرائڈ کی نفسیات کا نیم پختہ مطالعہ شاعر اور نقاد نے بڑے دھڑلّے سے استعمال کیا۔ نقاد نے ہر نظم کا جنسی عوامل سے رشتہ استوار کیا، شاعر نے اثبات میں سر ہلایا، لوگوں نے کہا: بات سمجھ میں آ گئی ہے! معاملہ طے تو ہو گیا پر گتھی نہ سلجھی۔ کیا میرا جی کی ہر وہ نظم جو فرائڈ کی نفسیات کی روشنی میں پڑھی جا سکے، اچھی ہوتی ہے؟ کیا میرا جی کے استعارے، جو جنس کی دنیا سے لیے گئے ہیں، محض جنسی عوامل کی نشاں دہی کرتے ہیں؟ کیا استعارہ گرد و پیش کو نہیں پھلانگتا؟ اگر میرا جی کا استعارہ اپنے جنسی ماحول کو پھلانگتا ہے تو کس چیز کی علامت بنتا ہے؟ اِس علامت کو سمجھنے کے لیے فرائڈ کی نفسیات پٹارے سے کیوں نہیں نکلتی؟ درحقیقت میرا جی کی شاعری کے لیے فرائڈ کی نفسیات اور ترقی پسند شاعری کے لیے میکینیکل مارکسی فلسفہ جس قسم کی توضیحی فضا پیش کرتے ہیں، اُس سے کوئی سادہ لوح ہی مطمئن ہو سکتا ہے۔ اُن کا ریفرنس اور حوالہ قدر و قیمت تو درکنار، اُس تفسیر سے بھی عاری ہے جو ہمیں شاعری کی فطرت سے رُوشناس کرنے کی اہل ہو۔ فرائڈ کی نفسیات اور میکینیکل مارکسی فلسفے نے جو سہولت بہم پہنچائی تھی، وہ یہ ہے کہ ہر نظم کے لیے ایک مستقل محل متعین کر دیا، چناں چہ ہر نظم کے لیے ہر بار اُس کے مطابق محل دریافت کرنے کے بجائے بنا بنایا محل مل جاتا اور خوش فہم فن پارے کو بہ آسانی ٹھکانے لگا کر فارغ ہو جاتے۔ صورتِ حال اب پہلے سے یوں پیچیدہ ہو گئی ہے اب فرائڈ کی نفسیات اور میکینیکل مارکسی فلسفے ایسا کوئی مستقل محل استعمال نہیں کیا جاتا۔ ہر فن پارے کے لیے اُس سے مناسبت رکھتا ہوا محل قاری کو ڈھونڈنا پڑتا ہے۔ مناسبت کی بنیاد پر بہ یک وقت ایک سے زیادہ محل بروے کار لائے جا سکتے ہیں، جتنے محل، اُتنی ہی تعبیریں! لِعینہٖ ترسیل و ابلاغ کے مفروضے طفلانہ دکھائی دینے لگتے ہیں۔

معنی کے سلسلے میں پہلا مرحلہ الفاظ کے لغوی اور ثانوی مفاہیم ہیں۔ دوسرا مرحلہ

ترتیب اور کمپوزیشن کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں طولانی جملے کے خصائص نہ صرف ترتیب اور کمپوزیشن کے لامتناہی امکانات اُجاگر کرتے ہیں، بل کہ قرأت کے اسالیب کے علاوہ خارجی معروضی حوالے کی موجودگی اور عدم موجودگی سے پیدا ہونے والے نتائج کو ظاہر کرتے ہیں۔ تیسرا مرحلہ فنی تخلیقات کو کسی محل یا تناظر میں رکھنے کا ہوتا ہے۔

طولانی جملے میں الفاظ لغوی اور ثانوی مفاہیم کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ اپنی آخری صورت میں طولانی جملے کا استعارہ بن جانا عین ممکن ہے۔ اِس استعارے کے خمیر میں الفاظ کے لغوی اور ثانوی مفاہیم کی موجودگی کھٹا کھٹ واقعیت پسندانہ تشریح کی تمام راہیں مسدود کر دیتی ہے۔ استعارہ محض آرائش کی چیز نہیں، اِس میں حقیقت کی ایک ایسی شکل ہے جسے کسی اور آئینے میں نہیں دیکھا جا سکتا۔ بالعموم کیا یہ جاتا ہے کہ ایک فنی تخلیق کی انتہائی شئیت کو کسی غیر فنی میڈیم میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ حقیقتِ حال یہ ہے کہ ہر فنی تخلیق حقیقت کا جو وژن مہیا کرتی ہے، اُسے کسی غیر فنی میڈیم میں بعینہٖ منتقل نہیں کیا جا سکتا۔ فنی تخلیق کی انتہائی شئیت، حقیقت کا وِژن اور استعارے کی تخصیصیت زائی سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ شاعری میں معنی کا یہ چوتھا مرحلہ کنسپشن کا ہے۔ واضح رہے کہ ہمارے پیشِ نظر سائنسی کنسپشن اور شعری کنسپشن کے علاحدہ علاحدہ مقام ہیں۔ شعری کنسپشن، سائنسی کنسپشن کے برعکس، اپنے بطن میں تمام پراسس کو لیے ہوئے ہوتا ہے، اِس لیے ایک حد تک غیر مجرد ہوتا ہے۔ شعری کنسپشن کی نسبتاً غیر مجرد صورت اُسے مبہم رکھتی ہے، چناں چہ فنی تخلیقات کا ایک جزو خالص ابہام پر مشتمل ہے۔ گویا ابہام کوئی فروعی چیز نہیں، تخلیق کا لازمی انگ ہے۔ زبان کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ اشیا و واقعات وغیرہ کو نام دیتی ہے۔ اِن ناموں کو رشتوں میں باندھتی ہے، چناں چہ جب کوئی نئی دریافت ہوتی ہے تو اُس کی نمایاں حصوصیت کو معلوم کر کے زبان میں موجود اسما کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ جہاں کہیں اُس نئی دریافت شدہ خصوصیت سے مطابقت رکھتی ہوئی نسبتاً مماثل خصوصیت مل جائے، زبان کے موجود اسما اُدھر منتقل کر دیے جاتے ہیں۔ انتقالِ اسما کا یہ عمل تجریدی اور استعاراتی ہے۔ ایک نظم میں انتقالِ اسما کا یہ تجریدی اور استعاراتی عمل کئی سطحوں پر ممکن ہے۔ پہلے تو

ایک آدھ استعارے کو کھول کر نظم کی کلید ہاتھ میں آ جاتی تھی۔ اب نظم میں استعاراتی بازاری ہوتی ہے۔ تجرید کا عمل خاصا پیچیدہ اور دشوار ہوتا ہے۔ اِس تجرید کے ساتھ ساتھ تخلیقی ابہام کی شدت اور زیادتی کا ہونا لازمی ہے۔ ایک نتیجہ یہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ کسی فن پارے کے بوجہ تخلیقی ابہام مکمل معنی دریافت اور متعین ہی نہیں کیے جا سکتے۔ شعری کنسپشن اِس لحاظ سے بڑی کڈھب چیز ہے، کیوں کہ ہمارے پاس ایسا کوئی ذریعہ نہیں جس سے اِس کے حسن و قبح پر کوئی فیصلہ صادر کر سکیں۔ اِن حالات میں یہ اشد ضروری ہے کہ اُس فن کو، جس میں ترتیب، معنی کی بنیادی اکائی، مثبت قرأت اور استعارے کے تجریدی و تجسیمی افعال موجود ہوں، رد کرنے سے پہلے آپ اپنی ذہنی صلاحیتوں کا جائزہ لے لیں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ ہمارے نقاد دو چار سے زیادہ مناسبتوں پر مبنی استعارے کو پہچاننے کی تجریدی صلاحیت نہیں رکھتے، ہم حُسنِ ظن سے کام لیتے ہیں کہ یہ اگلے وقتوں کے لوگ ہیں۔ اِس ضمن میں حقیقت اور معنی کے بارے میں مسز لینگر کی رائے ملاحظہ ہو:

Our response to a sign becomes, in its terms, a sign of a new situation; the meaning of the first sign, having been cashed in, has become a context for the next sign. This gives us that continuity of actual experience, which makes it the sturdy wrap of reality through which we draw the connecting and transforming woof threads of conception... Between the facts run the threads of unrecorded reality, momentarily recognized, wherever they come to surface; in our tacit adaptation to signs; and the bright twisted threads of symbolic envisagement, imagination, thought... memory and reconstructed memory, belief beyond experience, dream make-believe, hypothesis, philosophy... the whole creative process of ideation, metaphor and abstraction that makes human life an adventure in understanding.

حقیقت کی جس گریز پا کیفیت کی طرف مسز لینگر نے اشارہ کیا ہے، اگر اُسے مِن و عَن ہی بیان کرنا مقصود ہو تو وہ زبان اور اسالیب اور مفروضے، جن کی بنیاد ٹھوس اور معروضی حقیقت

کے تصور پر مبنی ہے، کسی طور کفالت کر سکتی ہے! شاعر حقیقت بیان نہیں کرتا، وہ حقیقت تخلیق اور تشکیل کرتا ہے۔ اگر شاعر جس اِمیج پیٹرن پر حقیقت کی تاسیس کرنا چاہتا ہے، وہ مرلنگر کے اِمیج پیٹرن سے مشابہ ہے تو آپ ہی کہیے، اس میں استعاراتی اور تجریدی عمل کے کتنے ہی مراحل ایسے نہیں ہوں گے جن تک واقعیت پسندانہ ذہن کی دست رس نہیں ہو سکتی!

لاشعر

All this indubitably belongs to history, and would have to be historically assessed; like the Murder of the Innocents, or the Black Death, or the Battle of Paschendaele. But there was something else; a monumental death-wish, an immense destructive force loosed in the world which was going to sweep over everything and everyone, laying them flat; burning, killing, obliterating, until nothing was left. Those German agronomies in their green uniform suits with feathers in their hats — they had their part to play. So had the paunchy Brown-shirts, and the matronly blonde maidens painting swastikas on the windows of Jewish shops. So had the credulous armies of the just, listening open-mouthed to Intourist patter, or seeking reassurance from a boozy sandaled Wick steed. Wise old Shaw, high minded old Barbusse, the venerable Webbs, Gide the pure in heart and Picasso the impure, down to poor little teachers, crazed clergymen and millionaires, drivelling dons and very special correspondents, all resolved, come what might, to

---

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے تھیسس ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں معروضی کیٹیگوریکل امپیریٹوز پر مبنی پوئٹکس کی بین الاقوامی معیار کی فاؤنڈنگ کارروائی کی ہے۔ یہ کوئی تنقیدی مضمون یا توضیحی مقالہ نہیں، پوئٹکس کو معروضیات کے ذیل میں لانے کا پتا پانی

How does one decode the complex structures of Eros and sexuality within Joyce's farraginous textual production? What, precisely, is the nature of the verbal coup that Joyce perpetrates in

believe anything, however preposterous, to overlook anything, however villainous, anything, however obscurantist and brutally authoritarian, in order to be able to preserve intact the confident expectation that one of the most thorough-going, ruthless and bloody tyrannies ever to exist on earth could be relied on to champion human freedom, the brotherhood of man, and all the other good liberal causes to which they had dedicated their lives. All resolved, in other words, to abolish themselves and their world... It has all just been sleepwalking to the end of the night.

Malcolm Muggeridge
CHRONICLES OF WASTED TIME

The inner failure, though of little moment to the world, has made my mental life a perpetual battle. I set our with a more or less religious belief in a Platonic eternal world, in which mathematics shone with a beauty like that of the last cantos of the Paradiso. I came to the conclusion that the eternal world is trivial, and that mathematics is only the art of saying the same thing in different words. I set out with a belief that love, free and courageous, could conquer the world without fighting. I came to support a bitter and terrible war. In these respects there was failure.

But beneath all this load of failure I am still conscious of something that I feel to be victory. I may have conceived theoretical truth

---

کردینے والا کام ہے، جو مشرقی شعریات میں ممکن ہی نہیں۔
بون ڈرائی سائنٹفک اونٹیکلوٹی کی زندگیاں گزاری جائیں تو زبان اور ذہن کی
وہ پیراڈائم حاصل ہوتی ہے جو موضوعیات اور معروضیات کو علاحدہ علاحدہ دیکھنے کی

Finnegans Wake, and what is its relationship to ***écriture féminine***? The elusive concept of "feminine writing" has been recently instantiated in literary theory by such diverse critics as Julia Kristeva,

wrongly, but I was not wrong in thinking that there is such a thing, and that deserves our allegiance. I may have thought the road to a world of free and happy human beings shorter than it is proving to be, but I was not wrong in thinking that such a world is possible, and that it is worth while to live with a view to bringing it nearer. I have lived in the pursuit of a vision, both personal and social. Personal: to care for what is noble, for what is beautiful, for what is gentle: to allow moments of insight to give wisdom at more mundane times. Social: to see in imagination the society that is to be created, where individuals grow freely, and where hate and greed and envy die because there is nothing to nourish them. These things I believe, and the world, for all its horrors, has left me unshaken.

Bertrand Russel
THE AUTOBIOGRAPHY

مینوں دھرتی قلعی کرا دے
میں نچّاں ساری رات — اُستاد دامن

تیرے عِشق نچایا
کر تھیّا تھیّا
تھنھا تھیّا تھیّا — بُلّھے شاہ

صلاحیت رکھتی ہے۔ طرفہ تماشا یہ ہے کہ یون ڈرائی سائنٹفک اوبجیکٹوٹی کے کلچر میں بھی سر جیمز جینز اور اے ایس ایڈنگٹن جیسے لوگ پیدا ہو جاتے ہیں۔ اِس پیراڈائم کو حاصل کرنے کا ایک شارٹ کٹ بھی ہے کہ مدّت العمر وائٹ ہیڈ، برٹرینڈ رسل، کارنپ، آئی اے

Hélène Cixous, Luce Irigaray, Alice Jardine, and Toril Moi. The common denominator among these various, if sometimes contradictory thinkers, is the shared assumption that *écriture*

شعری مجموعے ''شام کی دہلیز'' کے مصنف سلیم الرحمٰن نے ڈاکٹری کی اعلیٰ تعلیم
کے لیے جنوری ۱۹۶۱ء میں انگلستان جانے کا ارادہ باندھا۔ انھیں رخصت کرنے کے لیے
میں نے ایک الوداعیہ ترتیب دیا جس میں سیّد سجاد، انیس ناگی، عبدالحق کھامی اور صدیقی
سلیمی نے شرکت کی۔ کھانے کے بعد میں نے سلیم الرحمٰن کو کلیاتِ میر کی ضخیم جلد ہدیہ کی۔
''قدیم بنجر'' کا پہلا قطعہ، جو اُنھیں دنوں لکھا گیا تھا، دوستوں کی نذر کیا۔ اُس دن کے بعد
سے کلیاتِ میر اور سلیم الرحمٰن سے ہمارا قران السعدین نہیں ہوا۔

یوں ہی ایک مرتبہ کراچی کے کافی ہاؤس کے سامنے مظفر علی سیّد سے ملاقات
ہوگئی۔ انھوں نے از راہِ شفقت عباس اطہر، نذیر ناجی اور مجھے ماری پور ایئربیس پر مدعو کرلیا۔
بعد از طعام سلسلۂ کلام شروع ہوا۔ عباس اطہر اور نذیر ناجی اپنی اپنی نظمیں سنا کر شتابی سے
فارغ ہو لیے۔ میں ''قدیم بنجر'' میں اُلجھ کر رہ گیا۔ کوئی سطر ٹھیک طرح سے سُنائی نہیں جا رہی
تھی۔ جو پڑھ پا رہا تھا، وہ ''قدیم بنجر'' کی بنیادی نیریٹو کیٹگری، یعنی ''کلام لاشعر الاّ ژولیدہ
شورِ فونیم ز'' کے زمرے سے نکلتا جا رہا تھا۔ انتہائی ہزیمت اور خجالت کے عالم میں آخرِ کار
میں نے کہا، ''شاہ جی! 'قدیم بنجر' کا اسلوبِ قرأت مجھ سے کسی طور طے نہیں ہو پاتا۔ شاید
پولی فونک تلازمک گروپ ریڈنگ سے یہ مسئلہ طے پائے۔'' شاہ جی نے آدھا سگریٹ
ایک کش میں تمام کرتے ہوئے کہا، ''ہوں، لیکن یہ پولی فونک سے چپکا ہوا تلازمک
کیئا کلازمک...''

مدّتوں بعد پتا چلا کہ یہ کوئی ذاتی مشکل نہیں تھی کہ جس کا مداوا نہیں ہو پا رہا تھا۔

رچرڈز، ولیم ایمپسن، ٹریکٹیٹس والے وِٹگنسٹائن اور اے جے آئر سے راہ و رسم رکھی جائے،
اُلجھا جائے، زچ ہوا جائے، پھر بھول جائیں اور بھولے ہی رہیں۔ یک دم ایسا ہو کہ راہ و رسم
پھر سے پیدا ہو، بار بار اُلجھا جائے، زچ ہوا جائے، تا آں کہ ارنسٹ کیسیرر وغیرہم سے

---

féminine is an attempt to "write the body" and no incorporate into discourse those subversive, semiotic rhythms that Kristeva has allied with the body, voice, and pulsions of pre-Oedipal contact between

اس کے پس منظر میں جو اُلجھاو موجود ہے، اس کی گرہ کشائی کے لیے لیٹرل خواندگی، صوتی انسلاکات، لسانی فینٹازمگوریا اور ہر دم تغیر پذیر فتگی ٹیکسٹ ایسے تصورات سے آگاہی ضروری ہے۔ جوناتھن کلر لکھتے ہیں:

The lessons for a linguistics of writing drawn from Saussure's anagrams and other examples we have considered might come more easily from writing such as Finnegan's Wake, which poses in particularly virulent fashion the problem of echoes, patterns, motivation, forcing readers to establish relations while foregrounding the dilemma of 'reality or phantasmagoria?' that perplexed Saussure... A linguistics of writing, exploiting this model, would seek to invert the usual relation between discrete signs and the material usually deemed irrelevant except as a means of manifestation. It would treat discrete signs as special cases of a generalized echoing, even, and explore whether a linguistics could be constructed on such a model and how far it could go. Above all it would need to attend to what lies outside an ordinary linguistics but furnishes much matter literary criticism: the tantalizing prospect, that caused Saussure so much anguish in his work on anagrams, of perceiving patterns, hearing echoes, and yet being uncertain, in principle as well as in practice, about their status. The task of linguistics has been to divide the signifying from the non-signifying, excluding the latter from

---

ہوتے ہوئے وِٹگنسٹائن کے 'سوادِ فلوسافیکل اِنوسٹی گیشن ز' میں بنی اسرائیل ایسے راستے اور منزل کی تلاش میں رہیں۔ اِس بھیڑ بھڑکے میں ہماری سوسین کے لینگر کہاں کھو گئی؟ ایسا بھی کیا ہوگا ہے، ارنسٹ کیسیرر جو ہیں! شمس الرحمٰن فاروقی اسی راستے سے پوئیٹکس کے

---

infant and mother — those polysemic polyglottic iterations that challenge the name and the law of the Father by poetically subverting the univocal discourse associated with phallocentric master

linguistics, but if this boundary region is central to language and its functioning — and texts like the Wake suggest that it is — then this geography must be revised, and the uncertainty of echoes, the problematic materiality of language which may or may not carry meaning and produce effects, must lie at the center of our concerns.

The overarching question for a linguistics of writing, then, is this: given a series of phenomena which are linguistic in a broad sense — involved with and produced by language — and which have been set aside or treated as marginal by main stream linguistics, does one seek to extend linguistics to include them or should one not rather, on the assumption that there has been something at stake in the relegation of these phenomena to the periphery, take the step of attempting to reconceived the study of language with these phenomena at the center? It may not be possible to construct a linguistics on this basis — a linguistics that resembles the one we have now — but it seems a worthy experiment, from whose failure we could learn almost as much as from its success. A linguistics of writing, then, must address a textuality linked to the materiality of language, which necessarily gets misread when transformed into signs, as it must be by our semiotic drive. Such a linguistics can work on materiality of the spoken words as well as the written — the 'huuuuge fish' that gets away from the fisherman, or such matters of tone and emphasis that are crucial to good storytelling and

معروضی کیٹیگوریکل امپیریٹوز تک پہنچے ہیں، جو ایک انتہائی استثنائی انفرادیت ہے اور جس کا حالی کے مقدمہ شعروشاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں: سب سے مستحکم اور سمجھنے کے لیے سب سے کارآمد تفریق یہ ہے کہ کلامِ موزوں شعر ہے اور کلامِ

narratives.

At the 1975 James Joyce Symposium in Paris, Philippe Sollers, waving a bright red copy of ***Finnegans Wake***, exclaimed

thus to language in its most decisive manifestations but which most of us have difficulty producing because they do not belong to a discrete code.

ہمارے رفیق کہتے ہیں کہ آپ راستہ کہیں نہیں دیتے۔ متن تو ہے ہی مقفل۔ دو جملے بولتے ہیں تو عقدہ کشائی ہو جاتی ہے لیکن جب اُسی بات کو لکھتے ہیں تو لگتا ہے کہ یہ کوئی اور بات ہے۔ جو بولا جاتا ہے، وہ تحریری تشریح سے ظاہری مشابہت تو رکھتا ہے لیکن وہ نہیں ہوتا، یقیناً نہیں ہوتا جو گفتگو میں انتہائی سریع الفہم سُنائی دیتا ہے۔ یہاں بھی مسئلہ گفتار و پیرائے اور تحریر و رائٹنگ کا ہے۔ اِس سلسلے میں جاتھن کلر نے ہماری بات ایک مثال سے سمجھائی ہے:

The Mookse and the Gripes

Gentes and laitymen, fullstoppers and semicolonials, hybirds and lubberds!

Eins within a space and a wearywide space it wast ere wohned a Mookse. The onesomeness wast alltolonely, archunsitslike, broady oval, and a Mookse he would a walking go (My hood! Cries Anthony Romeo), so one grandsumer evening, after a great morning and his good supper of gammon and spittish, having flabelled his eyes, pilleoled his nostrils, vaticanated his ears and palliumed his throats, he put on his impermeable, seized his impugnable, harped on his crown and stepped

---

ناموزوں نثر ہے... قدیم مشرقی تنقید میں شعر کی تعریف یوں کی گئی تھی کہ موزوں ہو، بامعنی ہو اور بالارادہ کہا گیا ہو۔ موزونیت تو ٹھیک ہے لیکن بامعنی ہونا ایک بے معنی شرط ہے۔ جب تک کہ بامعنویت کو چند شعری رسوم (conventions) کا پابند نہ بنایا جائے۔ جب

---

triumphantly: "Je vous montre une révolution!" He explained in "Joyce and Co.": "Joyce represents the same ambition as Freud: to analyze two thousand years of manwomankind. ... He writes not in

out of his immobile ***De Rure Albo*** (socolled becauld it was chalkfull of masterplasters and had borgeously letout gardens strown with cascadas, pintacostecas, horthoducts and currycombs) and set off from Ludstown ***a spasso*** to see how badness was badness in the weirdest of all pensible ways.

James Joyce, ***Finnegans Wake***, (London: Faber, 1964), p.152

Finnegans Wake makes explicit a version of language as sequences of letters and syllables echoing others, in ways that sometimes but by no means always from codified signs. It exposes interpretation as an abusive assimilation of sequences to other sequences: 'borgeously' is 'gorgeously' and "Borghese"; 'horthoducts' are no doubt orthodox horticultural aqueducts; more dubiously, perhaps, 'Mookse' is moose (by phonetic propinquity), fox ('The fox and the grapes' resembles this fable), mock turtle ('Gripes' means Gryphon, as in Lewis Carroll's 'The Mock Turtle and the Gryphon'), and moocow (for reasons I shall come to in a minute). Most of all, the ***Wake*** presents what we are inclined to call 'echoes', drawing on a problematical term whose virtue is its conflation of an automatic acoustic process with a willful mimetic one. 'Eins within a space and a weary wide space it wast ere wohned a Mookse' echoes the opening of ***Portrait of the Artist***: 'Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road'. 'A Mookse he

---

شعر پر بامعنی ہونے کی شرط ہوگی تو یہ بھی کہنا پڑے گا کہ شعر کی معنویت کا انحصار ان شعری رسوم یعنی کنونشن پر ہے جن کے حوالے سے اور جن کے سیاق وسباق میں شعر کہا گیا ہو۔ ہاں، اگر بے معنی سے مراد کچھ اس طرح کے خودساختہ الفاظ کا مجموعہ ہو جن کے انفرادی معنی

---

langwidge (language as the edge of the wedge with which id is wed — Joyce's translation for Lacan's ***lalangue***) but in bursting flows of language (Joyce's ***l'élangues***): jumps, cuts — singular plural." Like

would a walking go' recalls 'Froggy would a wooing go'. ***Ere wohned*** is Samuel Butler's anagram of 'nowhere' ***Erewhon***, as well as the German 'he lived'. The significative status of such echoes is far from certain, and much of the energy of literary criticism is devoted to motivating them and deriving semantic consequences. Their status and the effects they induce, including the interpretive operations set in motion by them, are what a linguistics of writing particularly should address. The scope of the problem becomes clearest when the examples are tenuous: does 'the weirdest of all pensible ways' echo 'the best of all possible worlds'? Is this 'reality or phantasmagoria', as Saussure would ask? The shared elements seem minimal and the case for Mookse as Candide does not seem otherwise compelling. I cannot hazard a rule that would stipulate a connection yet am reluctant to abandon the relation. This, I submit, is language.

As in the case of anagrams, readers are cast simultaneously in contradictory roles: compelled to choose what possible relations to pursue, what to treat as significant, they are creators of meaning; condemned to wrack their brains for obscure words and less obscure quotations, to consult dictionaries, glossaries, and commentaries, they are inadequate recipients of a wickedly complex construction they cannot hope to grasp. The key point is that these opposites go together: the texts such as ***Finnegans Wake*** that most encourage readerly activity also

---

بھی نہ ہوں، مثلاً: چوں چن چناں لم لگ لہاں آ لے تیاں رالی وہو، تو کوئی جھگڑا نہیں! انہیں فاروقی صاحب، جھگڑا ہے! آپ جھگڑا مول نہیں لینا چاہتے؟ ٹھیک ہے! اس لیے کہ آپ کہتے ہیں: یہ ملحوظ رہے کہ خود ساختہ بے معنی مصرع اس وجہ سے بھی بے معنی ہے کہ اکیلا ہے،

Sollers, Margot Norris in ***The Decentered Universe of "Finnegans Wake"*** finds encoded in the obvious linguistic subversiveness of the ***wake*** an implicit challenge to the patriarchal culture, which it

convince one that it is the text which echoes. Readers feel that there is meaning insistent in the text: to recognize that ***hybrids and lubberds*** can be 'high-bred', that ***archansitslike*** contains the Greek ***archon***, 'ruler', which explains this sort of sitting lonely, that ***broady oval*** may be explained as 'bloody awful', is certainly to feel one has elucidated the lines' meaning, but these are in fact only relations, echoes, whose compelling character needs to be explained by a linguistics of writing.

Such passages suggest, first, that the words of a work are rooted in other words, whose traces they bear in different ways. Though this is made obvious by portmanteau words ('tighteousness' famillionarily', 'chalkfull', 'borgeously') that explicitly allude to others, or by unintelligible sequences that need to be interpreted as transformations of other words ('Mookse', 'spittish'), this is also true, as Derek Attridge writes, of all linguistic sequences, which are composed of syllables from other sequences and refer obliquely to these sequences by their similarities and differences. What the ***Wake*** enables us to conceive is that the practice of recognizing, say, ***space***, as the sign 'space' is only a special case of a more general process of relating sequences to other sequences: reading ***broady oval*** as 'bloody awful'. The close connection between these two processes comes out clearly in cases of language in contact, which Mary Louise Pratt argues we should take as a normal case of language, rather than relegate it to the margins while basing our

---

ورنہ اگر یہ کسی نظم میں آ جائے تو ممکن ہے کہ سیاق وسباق کی روشنی میں اسے کوئی تمثیلی (emblematic) یا استعاراتی (metaphorical) یا علامتی (symbolic) معنی بخش دے، جیسے شاہ لیئر اور مسخرے کی گفتگو۔ یا اگر پوری نظم یا نظم کا بیش تر حصہ اسی طرح کے

---

parodically replicates and defies. Colin MacCabe takes a similar stance in James ***Joyce and the Revolution of the Word*** by marshaling forceful evidence from psycholinguistics to suggest the ***Wake***'s

account of language on the fiction of a homogeneous speech community. An American listening to a Glaswegian is in much the same position as the reader of ***Finnegans Wake***. In speech we are always groping to recognize the echoes of sequences that are physically distinct and interesting in their distinctness, but this impresses us more in writing, and especially in writing such as ***Finnegans Wake*** where we are alert for the interest of variations and unexpected combinations.

جس طرح کے ٹکڑے کو لے کر جانتھن کلر نے تفسیر وتشریح کے تانے بانے بُنے ہیں، کچھ اِسی طرح سے ''قدیم بنجر'' کا کوئی قطعہ لے کر اُس کے صوتی ومعنوی انسلاکات سے ایک فضا تعمیر کی جاسکتی ہے۔ چوں کہ میں اخفا کو زبان کے اساسی وظائف میں شمار کرتا ہوں، اِس لیے کسی معنوی کرسٹلائن ترسیل کا تقاضا ممکن ہی نہیں۔ کوئی بھی اپروکسیمیشن چل جانی چاہیے۔ پھر یوں بھی ہے کہ برطانوی سامراجی بندوبستِ دوامی دیہ کے تہذیبی بنجر قدیم سے صَرفِ نظر نہیں کرسکا۔ بنجر قدیم ذات پات اور طبقاتی تفریق کے باوجود سبھی کی مشترکہ ملکیت ہے: انسانی ہے، پراچین ہے، ازلی وابدی ہے۔ فنے گنز ویک کے مقابلے پر یہاں ایک بہت بلند آہنگ عروضی روح ہے جو اِسے ایک وحدت دیتا ہے، جو روایتی بلاغت کے اسالیب سے بے نیاز ہے۔ اس کا ٹیکسٹ اپنے جوہر میں غیر متعیّن، سیّال اور ہر دم تغیّر پذیر ہے، اِس لیے اس کو پڑھنے میں ''قدیم بنجر'' کے آگے پیچھے سے کوئی سطر، یا

الفاظ پر مشتمل ہو تو ممکن ہے کہ شاعر نے ایسے الفاظ کے ذریعے کوئی مخصوص آہنگ اور اس آہنگ کے ذریعے کوئی مخصوص نفسیاتی تاثر خلق کرنا چاہا ہو۔ اِس سلسلے میں ویچل لنڈ سے (Vachel Lindsay) کی مذہبی نظموں کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا، لیکن یہ بھی

---

radical development of a non-phallocentric feminine discourse: "If the 'masculine monosyllables' (190.35) Serve as the fixed point around which the rhythm flows, it is the feminine stream, which provides the

گرافیٹی، یا اخبار یا کسی اور مربوط ٹیکسٹ کو غیر مربوط کر کے بھان متی کا کنبا جوڑا جا سکتا ہے۔ بنیادی منطق اور استعارہ تو کاٹھ کباڑ اور جنک ہے۔ اپنے رفیق جو کہتے ہیں، ٹھیک ہی کہتے ہیں۔ کیا کیا جائے؟

لاشعر کیا ہے؟ ایک بہت ہی مشکل تعریف تو یہ ہے کہ جو شعر نہ ہو، غیر شعر نہ ہو، نثر نہ ہو، وہ لاشعر ہے! ابتداءً ہی یہ فرض کر لینا پڑے گا کہ ہر قاری موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور ابہام کے پہچان کی قرار واقعی تربیت رکھتا ہے۔ یک ساں معیار کی قدرت ایک اور مشکل پیدا کرتی ہے جو، بہر طور، بہت جوکھم کا کام ہے۔ اب حتمی فارمیولیشن کو نگاہ میں رکھیے: ''شاعری کی معروضی پہچان ممکن ہے اور یہی پہچان اچھی شاعری اور خراب شاعری (یا کم شاعری اور زیادہ شاعری)، نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی نثر اور شعر، بامعنی اور مہمل میں بھی فرق کرنے میں ہمارے کام آ سکتی ہے۔ صاحبانِ ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں، لیکن جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور/ یا ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔ موزونیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص ہیں، یعنی اِن کا نہ ہونا شاعری کے عدم وجود کی دلیل ہے، لیکن صرف انھیں کا ہونا شاعری کے وجود کی دلیل نہیں۔ کوئی تحریر شاعری اُس وقت بن سکتی ہے جب اُس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ ہو، یا ابہام ہو، یا دونوں ہوں۔'' شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے تھیسس کی معروضیت کا، مختلف تناظر میں جائزہ لے کر، بڑی صداقت اور شدت سے

ملحوظ رہے کہ ایسے الفاظ گھڑنا جو قطعاً بے معنی ہوں، تقریباً ناممکن ہے... اب اسے کیا کیجیے کہ نہ صرف اردو تنقید، بل کہ بذاتہٖ تنقید شعر کے گرد طواف کرتی رہتی ہے، لیکن اُسے چھونے، ٹٹولنے اور اُس کے جسم کے خطوط کی حد بندی اور پیمائش کرنے سے ڈرتی رہی

---

movement. Language is a constant struggle between a 'feminine libido', which threatens to break all boundaries and a 'male fist', which threatens to fix everything in place. In opposition to Sollers and Co.

اثبات کیا ہے۔ خطوطِ وجدانی میں درج ''یا کم یا زیادہ شاعری'' ایک تشویش کی غماز ہے۔ پھر یہ کہنا کہ ''صاحبانِ ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں'' مشرقی وضع داری اور انکسار کو تو یقیناً ظاہر کرتا ہے لیکن معروضی کیٹیگوریکل امپیریٹوز کی مغربی فکریات میں ان کی گنجائش نہیں۔ خود ہی چھٹ بھئیوں کو دعوت دینے میں نقصان ہی نقصان ہے۔ ہر وہ ابلاغ، اظہار، اہمال اور اغلاق جو شعر، غیر شعر اور نثر نہ ہو، وہ لاشعر ہے (ملاحظہ فرمائیے صفحے کے بائیں جانب حاشیہ)۔ ایک ذیلی مقام، جہاں شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا ہے کہ ساری تشریح اور تجزیے کے بعد جو چیز بچ رہے وہ شعر ہے، یہ راہ بھی سجھاتا ہے کہ جو شعر کہنے والے کی زبان سے زائد ہو، سامع کی شنید کی اِمپورٹ سے بڑھ کر ہو، وہ لاشعر ہے۔ اِس طرح سیاق و سباق، تمثیل، استعارے، علامت، لہجے وغیرہ کی وسیع و غیر متعین دلالتیں لاشعر کے حوالے سے بہ آسانی توضیح پا سکتی ہیں۔ ''تخلیقی زبان چار چیزوں سے عبارت ہے: تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارے اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی

\# Practicing and analyzing the pun at once, Derrida approaches programmatology as an alternative to more traditional models of reading and writing formulated in terms of communication. Against the emphasis on utterance as a performative enunciation, Derrida imagines comprehension in terms of the annunciation as it is couched in the apocalyptic mode, in the Biblical tradition of apocalyptic prophecy and forecasts. To perform writing in terms of annunciation, for a mind listening with a psychoanalytic

---

ہے۔ اچھا ہوا، کچھ حقِ نمک رولاں بارتھ کا بھی ادا ہوا۔ مگر نمک اور شہوت کا کیا تعلق؟ جب ستارہ سِرِیئس کی آنکھ سے آنسو کا قطرہ گرتا ہے تو نیل میں طغیانی آ جاتی ہے۔ آخر تھک ہار کر یہ بھی کہ دیا گیا کہ ساری تشریح تجزیے کے بعد جو چیز بچ رہے، وہ شعر ہے: ماورائے سخن

---

in a male dominated society. Sandra Gilbert and Susan Gubar argue in *No Man's Land* that "Joyce is taking upon himself the Holy Office of pronouncing that woman, both linguistically and biologically, is

چیزیں ہیں، مثلاً تمثیل (allegory)، آیت (sign)، نشانی (emblem) وغیرہ۔ لیکن یہ تخلیقی زبان کے شرائط نہیں ہیں، اوصاف ہیں۔ اِن کا نہ ہونا زبان کے غیر تخلیقی ہونے کی دلیل نہیں۔ علاوہ بریں اِنھیں استعارے کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے لیکن تشبیہ، پیکر، استعارے اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر تخلیقی زبان میں ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ اگر دو سے کم ہوں تو زبان غیر تخلیقی ہو جائے گی۔" زندہ باد! یہ چار چیزیں بھی معروضی کیٹیگوریکل امپیریٹوز کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہیں، بشرطے کہ یہ فرد فرد ہونے کی بجائے زوج کی شکل میں ظاہر ہوں۔ ہم انھیں لاشعر میں شمار کرتے ہیں۔ شاہ لیئر اور مسخرے کی گفتگو، ناسخ کا شعر [ٹوٹی دریا کی کلائی، زلف اُلجھی بام میں/ مورچہ مخمل میں دیکھا، آدمی بادام میں]، شمس الرحمٰن فاروقی کا خود ساختہ بظاہر بے معنی مصرع [چوں چجن چناں لم لگ لہاں آلے تیاں رالی وہو] بغیر کسی دقّت یا خجالت کے لاشعر کا جان دار حصہ ہیں۔ اپنے تھیسس میں شمس الرحمٰن فاروقی نے بڑی دقّتِ نظر سے ایک عروضی معروض کی

or dialogical ear, requires a shift away from signifieds to tone. 'By what is a tone marked, a change or rupture of tone? And how do you recognize a tonal difference within the same corpus?' What is written, uttered as annunciation, comes to the receiver as a gift/ Gift (present/ position).

The case of Nietzsche best illustrates why Derrida wants to write in this mode of 'sending on'. In trying to think what is specific in writing, and to work within this specificity, Derrida continually reminds

---

بھی ہے اِک بات!

شعر کی عملی تنقید کرتے وقت مشرقی تنقید نے جو اصطلاحیں وضع کیں ان میں بڑا عیب یہ رہا کہ وہ نثر اور نظم، دونوں پر منطبق ہو سکتی ہیں۔ ابنِ خلدون کا یہ قول کہ نثر ہو یا نظم،

---

wholly orifice." Joyce's puns they contend, "offer more consistently assertive instances of the ways in which male writers can transform the ***maternal lingua*** into a ***patrius sermo***. For, containing the

کایا کلپ کی ہے، جو بہت باریک کام ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تین شعروں کا جائزہ لیا ہے: (1) [غم کا نہ دل میں ہو گزر، وصل کی شب ہو یوں بسر / سب یہ قبول ہے مگر خوفِ سحر کا کیا کروں (حسرت)] (2) [تنہا نہ روزِ ہجر ہے سوداؔ پہ یہ ستم / پروانہ ساں وصال کی ہر شب جلا کرے (سودا)] (3) [شامِ شبِ وصال ہوئی یاں کہ اُس طرف / ہونے لگا طلوع ہی خورشیدِ رُوسیاہ (میر)]۔ اِن تینوں اشعار شمس الرحمٰن فاروقی نے روایتی تقابلی مطالعوں کو بھگل کیا ہے۔ ''سودا کا شعر حسرت سے بہتر ہے۔ میں اِس پر غور کرتا ہوں تو وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ یہ تو معلوم ہو جاتا ہے کہ حسرت کے شعر میں خرابی کی مشینی وجہیں کیا ہیں، لیکن حسرت کی کم زوری جان لینے سے سودا کی مضبوطی نہیں ثابت ہوتی۔ سودا کے یہاں پیکر بھی کوئی خاص نہیں ہے، اگرچہ برجستگی یا بندش کی چستی موجود ہے لیکن برجستگی اور بندش کی چستی کو ہم نثر کی خوبیاں کہتے ہیں اور شاعری کے ٹاٹ سے باہر کر چکے ہیں، علاوہ بریں میں جس معروض کی تلاش میں ہوں وہ برجستگی اور بندش کی چستی سے نہیں ادا

the theorists of intention, from Plato to Searle, that writing functions in the absence of author (a death that is constantly denied). 'To begin with he [Nietzsche, but the same is true in another session of Paul de Man] is dead, himself, a trivial fact but at bottom incredible enough and the genius or the genie of the name is there to make us forget that.' Nothing, neither for good or evil, then, can ever return to the bearer of that name, but only to 'Nietzsche' (or to 'de Man'), signifiers detached now from

---

الفاظ ہی سب کچھ ہوتے ہیں، خیال الفاظ کا پابند ہوتا ہے، حالی جس کا مذاق اڑاتے ہیں اور جو آج مغربی تنقید میں ہاتھوں ہاتھ لیا جا رہا ہے اور جسے ملارمے اور ڈیگا کے مشہور مکالمے کے برابر اہمیت دی جا رہی ہے (جب ملارمے نے ڈیگا سے کہا تھا کہ میاں شاعری

---

powerful charm of etymological commentary within themselves, such multiple usages suggest not a linguistic ***jouissance*** rebelliously disrupting the decorum of the text, but a linguistic ***puissance***

that trajectory in which the letter is said to always arrive. And 'Nietzsche' is the homonym of the other one, Nietzsche — the relation of living or dead persons to their names is that of the pun. Here we encounter the full force of the consequences, political and moral as well as aesthetic and epistemological, of the pun as philosopheme. The contemporary defense of Nietzsche coming from the left, insisting that Nietzsche never intended any of the things the Nazi theorists found there, in his texts, fails to

شمس الرحمٰن فاروقی نے معروضی قول
ہوتا۔" اِس کے بعد
فیصل تک پہنچنے کے لیے بے انتہا مغز ماری کی ہے۔ ہائے
افسوس، کن کے لیے؟ ایک عمر صَرف کرنے کے بعد شمس
الرحمٰن فاروقی نے عروض پر خصوصی دست گاہ حاصل کی
ہے۔ اِس کا جدید لِنگوسٹکس کے حوالے سے جو تخلیقی
استعمال کیا گیا ہے، وہ دیدنی ہے: "ذرا اور گہرے
اُتریے۔ عروض کی زبان میں کہا جائے تو حسرت کے
مصرعوں کا وزن مُفتَعِلُن مُفاعِلُن مُفتَعِلُن مُفاعِلُن ٹھہرتا
ہے۔ مُفتَعِلُن مُفاعِلُن کو اِکائی فرض کیجیے تو ایک اِکائی میں
چار بڑی آوازیں (مُف، لُن، فا، لُن) اور چار چھوٹی
آوازیں (ت، ع، مُ، ع) سُنائی دیتی ہیں۔ بڑی
آوازوں کی ترتیب یہ ہے کہ مُفتَعِلُن کی دونوں بڑی
آوازیں دائروی ہیں، کسی مصوّتے پر ختم نہیں ہوتیں، یعنی
'مُف' اور 'لُن' میں وہ طوالت نہیں ہے جو 'مو' اور 'لو' میں
ہے۔ مُفاعِلُن کی پہلی آواز 'فا' منحنی ہے، کیوں کہ مصوّتے
پر ختم ہوتی ہے اور لمبی ہے، مگر دوسری بڑی آواز 'مُف' کی
طرح دائروی یعنی 'لُن' ہے۔ ظاہر ہے کہ مصوّتی اور مصمتی

خیالات سے نہیں، الفاظ سے ہوتی ہے) اگر سامنے رکھا جاتا تو لفظ کے سطحی محاسن (صنائع
بدائع) کے بالوں کی اتنی کھالیں نہ نکالی جاتیں... لیکن شاعری کی پہلی پہچان یہ ہے کہ اس
میں اجمال ہوتا ہے۔ ایسے شعر جن میں شاعری نہ ہو یا کم ہو، بہت ممکن ہے کہ اجمال سے

fortifying the writer's sentences with "densest condensation hard." As we do in the presence of all puns, we (laughingly) groan at the author's authoritative neologisms because he has defeated us, even

آوازوں کی یہ ترتیب اس وزن کے لیے بہترین، یعنی عینی (ideal) ہوگی، کیوں کہ بصورتِ دیگر علماے عروض بہ آسانی مُفتَعِلُن مُفاعِلُن کی جگہ فاعِلتا فعالتا وغیرہ کچھ اور ارکان رکھ دیتے جو بہترین ترتیب کے حامل ہوتے۔" یہ ہوئی عروضی منتہیانہ بات، واہ! "آپ نے دیکھا کہ آوازوں کی ترتیب عینی وزن کی بالکل نقل ہے۔ 'سب یہ قبول' میں 'بُو' اور 'خوفِ سحر' میں 'خو' اگرچہ مصوّتے پر ختم ہوئے ہیں لیکن چوں کہ لام اور فے ساکن دونوں کے فوراً بعد ان سے جڑے ہوئے ہیں، اس لیے آپ نہ تو 'بُو' کو بہت زیادہ طویل کر سکتے ہیں اور نہ 'خو' کو، لہٰذا حسرت کا شعر عینی آہنگ کا حامل ہے۔ تین اندرونی قافیے بھی موجود ہیں۔ ردیف و قافیے میں کاف کی تکرار نے آہنگ اور بھی مرتعش کر دیا ہے، جس میں 'گزر'، 'بسر' اور 'نگر' کے آخر میں آنے والی راے مہملہ نے بھی اپنا کام کیا ہے... حسرت کے یہاں ترصیع کا حُسن بھی ہے، اور حرف دبتے بھی نہیں ہیں۔"

ایک تو موضوع [عروض] شمس الرحمٰن فاروقی

confront a fundamental issue: 'one wonders why and how that which one calls so naively a falsification was possible, why and how the "same" statements, if they are the same, could serve over again in senses and contexts that one deems different, even incompatible.' The same colossal put that opened Schreber's madness (he started listening to the homophones reverberating in his speech and thought they were addressed to him by God, as an annunciation) allowed Hitler to be the Führer Nietzsche spoke of. And any Marxist who

---

بھی عاری ہوں۔ بہرحال، شاعری کے حامل یعنی اچھے شعروں میں اجمال ضرور ہوگا... میرا کہنا یہ ہے کہ جدلیاتی لفظ شاعری کی ایک مخصوص اور معروضی پہچان ہے، اگر وہ اجمال کے پہلو بہ پہلو آئے۔ جدلیاتی لفظ، کہ اصلاً شاعری کا وصف ہے، تخلیقی نثر میں بدرجۂ مجبوری اور

---

charmed us, by demonstrating his mastery of multiple etymologies."

A deconstructive reader, on the one hand, would be tempted to join Sollers, Norris, MacCabe, and the *Tel Quel* school in

کے لیے ایک نفسی کشش رکھتا ہے اور دوسرے یہی وہ مقام ہے جہاں زبان اپنی نحویاتی معنویت سے دست کش ہو کر اپنے ورائے سینٹیکٹیکل ذرائع کے میجکل ہیولوں میں گرفتار کر لیتی ہے۔ حسرت اور سودا کے اشعار پر تو اتنی لوٹ پلٹ ہوئی کہ میر کا شعر پڑے کا پڑا رہ گیا اور مُستفعِلُن مُفاعِلُن کا تلازمہ اقبال کے شعر کو سامنے لے آیا۔ صفحوں پر صفحے لکھ کر جن لیٹرل لطائف کا انکشاف کیا گیا ہے، اُن میں شمس الرحمٰن فاروقی کی جولانیٔ طبع اپنے عروج پر ہے۔ پڑھیے گا، سر دُھنیے گا۔ مختصراً یہ کہنا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی مہارت سے مستفید ہوتے ہوئے ہم پری وربل فکر کا انعکاس کرنے والی زبان کے تفاعل پر پہنچتے ہیں۔ یہ بھی لاشعر کا ایک قابلِ ذکر خاصّہ ہے۔

لاشعر کے کچھ سابقوں اور لاحقوں کا ذکر ہو چکا ہے، کچھ بات ابھی باقی ہے۔ مدّتِ مدید سے پیٹر رے آر کی تمام انسانی معاشرے کے رگ و پے میں اِس حد تک سرایت کر چکی ہے کہ ہمارے اداروں، قوانین، اُسلوبِ گفتگو، کلچر، اقدار اور علوم میں یہ ایک تشکیلی جزو ہے۔ فے مینزم

condemns the poststructuralist Nietzscheans on the basis of such a pun must be held accountable for another such pun that put Stalin's Gulag in the texts of Marks and Lenin.

The future of a text is never closed. It survives everything while programming the possibility of left and right Marxists, left and right Nietzscheans, left and right Derrideans. 'The most important thing, with respect to the difference of the ear, is that the signature will be effective, performed, performing, not at the moment when it

---

اسفل سطح پر استعمال ہوتا ہے، لیکن نثر چاہے کیسی بھی ہو، توضیحی یا تخلیقی، چوں کہ وہ اجمال اور موزونیت سے عاری ہوتی ہے، اس لیے شاعری نہیں بن سکتی۔ اگر موزوں کلام میں جدلیاتی لفظ اجمال کے پہلو بہ پہلو استعمال ہو تو وہ شاعری ہے۔ یہاں اس بات کا اعادہ کر

---

celebrating the ***Wake*** as the linguistic subversion of the name and the law of the Father, a revolution of the word that disrupts the traditional symbolic order and challenges bourgeois practices allied

کی تحریک کا داعیہ ایک بنیادی سچائی ہے، لیکن خواتین نے جب عورت کے اِمیج، حقوق اور زبان کو خالص نسائی معنوں میں متعیّن کرنا چاہا تو پتا چلا کہ خود نسائیت کے کئی بنیادی تصوّرات حاکم مردانہ ذہنیت و فکر کی عکاسی کرتے ہیں۔ خود انسانیت، حقوق، اقدار اور شعور کی ساخت میں پیٹرے آرکی ایک باطن کا درجہ رکھتی ہے، جس کی وجہ سے خالص نسائی مسائل کی شناخت اور نشوونما سہل الحصول نہیں۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے زمانے میں 'پیٹرے آرکی' تشدّد کے ایک اصل الاصول کا درجہ رکھتی ہے، ہر تصوّر اِسی کے حوالے سے متعیّن ہوتا ہے۔ عورت کی انا، تصوّرِ آزادی اور معاشی و معاشرتی خود انحصاری کا جب تجزیاتی مطالعہ کیا جاتا ہے تو اِن کا استقرار پیٹرے آرکی کے جابر و حاوی اصل الاصول ہی سے ہوتا ہے۔ جب آہستہ آہستہ نسائی شعور اور فکر آزادانہ مطلعِ انوار پر طلوع ہو گا تو عورت کے ساتھ بنیادی ناانصافیوں کا نہ صرف ازالہ ہو سکے گا، بل کہ پورے معاشرے کی طبقاتی ناہمواریوں کو ختم کر کے حقیقی انسانی معاشرے کا قیام ممکن ہو گا۔ شعر،

apparently takes place, but only later, when ears have been able to receive the message. It is on the side of the addresses or of an addressee who will have an ear sufficiently fine to hear/ understand my name, for example, my signature, that with which I sign, that the signature will take place.' The pun is the philosopheme of this ear tuned to the other.

How is a pun possible? Derrida's most economical answer to this question is: 'If I had to risk a single definition of deconstruction, one as brief, elliptical,

---

دوں کہ جدلیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارے یا پیکر کا لفظ ہے۔ اِن میں سے کوئی عنصر ایسا نہیں جسے معروضی طور پر پہچاننا ممکن نہ ہو... میرا کہنا یہ ہے کہ اجمال اور جدلیاتی لفظ کے بعد ابہام شاعری کی تیسری اور آخری پہچان ہے... اگر مجھے یہ معلوم ہو کہ لفظ کے علامتی

---

with the repressed desires of a male libidinal economy. Thus Kristeva can cite Joyce's final opus as exemplary of those bisexual, polyphonic rhythms associated with the poetic resonance of maternal

غیر شعر اور نثر کی حدیں متعین کرنے میں بھی پیٹر ے آر کی
کا مکمل عمل دخل ہے۔ لاشعر اِس جابرانہ پاگل لوگوسینٹرک
مطلق العنانیت کے خلاف اُن بے دخل عناصر کی بغاوت
ہے جو محکوم و مجبور ہیں، پری ایڈیپل ہیں، نسائی ہیں اور
آخرالامر انسانی ہیں۔ لاشعر، گویا، وہ اصل الاصول ہے جو
شعروادب کی زندہ فاؤنڈنگ گراؤنڈنگ کا حقیقی امین ہے،
موجود ہے: شعر، غیر شعر اور نثر کے کونوں کھدروں میں،
پھیلتے سمٹتے سایوں اور ہیولوں میں، شہر پناہوں اور فصیلوں
کو تاخت و تاراج کرنے کی بہیمانہ قوت: شطحیات میں،
شکشکیوں میں! بہت دیر سے ہم نے جورگن ہیبر ماس کو گھر
آنے سے روک رکھا ہے۔ اب اِس معاملے کو جورگن
ہیبر ماس کی مدد سے ذرا آگے بڑھائیں:

A 'depth hermeneutics' is indeed, Habermas thinks, in order to grasp the history of tradition in such a way as to reveal sources of domination and distortion in communication. Before discussing directly what this amounts to,

and economical as a password, I would say simply and without overstatement: plus d'une langue — both more than a language and no more of a language.' He is very interested, that is, in the macaronic pun, the pun across languages, of the kind practiced by Joyce in Finnegans Wake: for example, 'He War.' 'It was written simultaneously in both English and German. To words in one (war). ... War is a noun in English, a verb in German, it resembles an adjective (wahr) in that same language, and the truth of this multiplicity returns, from the

کردار کے بارے میں کیسیرر نے اپنے افکار میں ماری تمن سے استفادہ کیا ہے، تو مجھے
حیرت نہ ہوگی، کیوں کہ کیسیرر نے لفظ کا تفاعل یہی قرار دیا ہے کہ وہ قبل از لفظی
(preverbial) فکر کا انعکاس ہوتا ہے۔ تو کیا اہمال کوئی چیز نہیں؟ کیا یہ شعر بھی مہمل نہیں

utterance; whereas a more resistant reader might identify the lexical disseminations of Wakean language in the context described by the French collective *psych et po* as "the discourse of the narcissistic son

attributes (the verb is also an attribute), towards the subject, he, who is divided byit right from theorigin. In the beginning, difference, that's what happens.'

What is at stake in such puns is not simply a problem of style, even the style of what many take to be the definitive text of the twentieth century, but the generalization of this possibility into a new relation between and among thought, language and writing, and hence a renegotiation of the functions of truth and history in a new paradigm. Derrida's name for

it is worth clarifying the essential ingredients that are missing, in his opinion, from Gadamer's approach to Verstehen and the cultural sciences. By treating tradition and culture as self -sufficient or absolute, Gadamer fails, he maintains, to conceptualize their dependency on other social processes. Habermas agrees that 'it makes good sense to conceive of language as a kind of metainstitution on which all social institutions are dependent'. He has little difficulty with the idea that 'social action is constituted in ordinary language communication'. But language can, he argues, conceal as well as reveal the conditions of social life: "[the] metainstitution of language as tradition is evidently dependent in turn on social processes that are not reducible to normative relationships. Language is also a medium for domination and social power; it serves to legitimate relations of organized force. In so far

---

ہے جسے ناسخ نافہموں کا امتحان لینے کے لیے سنایا کرتے تھے [ٹوٹی دریا کی کلائی، زلف اُلجھی بام میں / مورچہ مخمل میں دیکھا، آدمی بادام میں] اِس کا جواب یہ کہ ممکن ہے کسی مخصوص سیاق وسباق میں یہ شعر بھی مہمل نہ رہ جائے۔ فرض کیجیے، میں کسی خواب کا منظر

(the female son)" which "only acts as writing in order to deny, repress, censure — but in order to exploit it, the mortgaged place, henceforth an unavoidable obstacle, of the mother's body."

this refunctioning is 'programmatology', concerned with the sur-vival, the life and growth of texts and language, based on the material role played by the pun in the history of language change. In the new paradigm meaning arises dialogically, in Bakhtin's sense of the hetero-logical word, according to a mode reception pragmatics....

At the level of language the pun is precisely the device capable of relating elements with the least motivation, hence with the greatest economy or speed. Even Redfern notes that the pun is a

as the legitimations do not articulate the power relations whose institutionalization they make possible, in so far as these relations manifest themselves in the legitimations language is also ideological."

(A review of **Gadamer's *Truth and Method*** by **Habermas**)

A systematic critique of ideology is necessary in order to comprehend the power relations, which are embodied in the communicative process and actually constitute the authority relation in the tradition. Tradition must be put in context by taking into account the boundaries and empirical conditions under which it develops and changes. By reducing social reality to the world of 'intersubjectively intended and symbolically transmitted meaning', Gadamer fails to appreciate that this world is 'part of a complex' that, however symbolically

بیان کر رہا ہوں۔خواب ہماری آپ کی عقل کا تو پابند ہوتا نہیں ،لوگ ایسے بے مفہوم مناظر خواب میں دیکھتے ہی رہتے ہیں۔اگر شعر ایسی صورتِ حال کا اظہار کر رہا ہے تو قطعاً بامعنی ہے، کیوں کہ اس کا اہمال ہی اس کی معنویت کی دلیل ہے، بہ صورتِ دیگر، ظاہر ہے کہ یہ

In the latter case, the archetypal womb of Anna Livia Plurabelle, the eternal geomater whose sexual delta both centers the son and exiles him from embryonic bliss, becomes ***unheimlich***, a

kind of linguistic collage.

The pun or homophone acquires a new status with respect to the new sensibility, attuned no longer to the expectations of cause and effect, the logic of the excluded middle, but to the pleasure of surprise, in that homophones represent 'the bridge of least motivation', thus generation the greatest 'information'. Eco establishes the epistemological importance of the pun by identifying it as the principal figure of ***Finnegans Wake***, understood itself to be an 'epistemological metaphor' of 'unlimit-

mediated, is shaped by the constraint of material conditions — 'by the constraint of outer nature that enters into procedures for technical mastery and by the constraint of inner nature reflected in the repressive character of social power relations'.

Social action can only be fully understood, Habermas contends, in a framework 'that is constituted conjointly by language, labour and domination'. A purely interpretative sociology cannot grasp this. An approach is required that, on the one hand 'does not suppress the symbolic mediation of social action in favour of a naturalistic view of behaviour that is merely controlled by signals and excited by stimuli' and, on the other, does not 'succumb to an idealism of linguisticality (Sprachlichkeit) and sublimate social processes entirely to cultural tradition. Tradition must be comprehended in relation to other aspects of

---

شعر مہمل ہے... اس ساری بحث کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ شاعری کی معروضی پہچان ممکن ہے اور یہی پہچان اچھی شاعری اور خراب شاعری (یا کم شاعری اور زیادہ شاعری)، نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی نثر اور شعر، بامعنی اور مہمل میں بھی فرق کرنے میں ہمارے کام آ سکتی ہے۔

---

maternal haven that expels its inhabitants and inaugurates the perplexing aporia of male sexuality. In Joyce's writing, the name of Father proves to be a primary patriarchal signifier continually

life; its conditions and functions in the social totality must be explicated so that is subjectively intended content and its objective meaning can be distinguished what is missing in Gadamer is a critical approach to tradition — a critique of ideology — and an historically oriented analysis of social systems which locates tradition in the social whole.

The limitations of an approach based solely upon the speakers of natural languages can be transcended, in Habermas's view, by recognizing that human life unfolds in a framework of language, labour and domination, and by developing theoretical and empirical accounts of these domains. The theory of social evolution and the theory of communicative competence are crucial stages in this programme. They represent an attempt to mitigate the context-dependency of understanding by, as one commentator usefully

ed semiosis' (the apeiron, in Derrida's terms). 'In proposing itself as a model of language in general, Finnegans Wake [FW] focuses our attention specifically on semantic values. In other words, since FW is itself a metaphor for the process of unlimited semiosis, I have chosen it for metaphoric reasons as a field of inquiry in order to cover certain itineraries of knowledge more quickly.' The crucial point of Eco's analysis for Applied Grammatology [AG] is his observations on how the Wake functions: 'We should be able to show that

صاحبانِ ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں، لیکن جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور/یا ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔ موزونیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص ہیں، یعنی اِن کا نہ ہونا شاعری کے عدم وجود کی دلیل ہے، لیکن صرف اِنھیں کا ہونا

rendered impotent by the act of verbal castration performed by a rebellious son who defies the authoritarian proginator. Wielding pen over penis, word over ineptly stuttered iterations of his castrated

each metaphor produced in FW is, in the last analysis, comprehensible because the entire book, read in different directions, actually furnishes the metonymic chains that justify it. We can test this hypothesis on the atomic element of FW, the pun, which constitutes a particular form of metaphor founded on subjacent chains of metonymies.'

For specific examples of how the pun operates in the Wake ('meandertale' is a key illustration of this 'nomadic' writing) I refer the reader to Eco's study. What

put it, providing 'a theoretically grounded and methodologically secured' account of the 'preunderstanding that functions in any attempt to grasp meanings'.

David Held

Introduction to Critical Theory

''قدیم بنجر'' کے جستہ جستہ ٹکڑوں اور ''لسانی تشکیلات'' کی اشاعت کے دورانیے میں ایک انتہائی اہم واقعہ رُونما ہوا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے شاعری کی ایک انتھالوجی ''نئے نام'' مرتب کی اور ''قدیم بنجر'' کا ایک ٹکڑا اس کے متن میں شریک کیا۔ اس پر ایک ایسی یلغار شروع ہوگئی کہ یہ مہتمم بالشان واقعہ آنکھوں سے اوجھل ہوگیا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے انتھالوجی میں ''قدیم بنجر'' کو جگہ دے کر نہ صرف لنگوسٹک کمیونٹی مہیا کی، بل کہ ژرف بینی، دور اندیشی اور بصیرت کی لاج رکھ لی۔ لنگوسٹک کمیونٹی کی فونڈنگ گراؤنڈنگ کارروائی اتنی وقیع تھی کہ ناصر کاظمی کی تنگ ظرفی سے ''قدیم بنجر'' کی یہ تکریم اور قدر افزائی قبول نہ ہوسکی، بل کہ مرحوم نے اسے ''حلقۂ اربابِ ذوق'' کی

شاعری کے وجود کی دلیل نہیں۔ کوئی تحریر شاعری اُس وقت بن سکتی ہے جب اُس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ ہو، یا ابہام ہو، یا دونوں ہوں۔

(''شعر، غیر شعر اور نثر'' از شمس الرحمٰن فاروقی، دوسری اشاعت: اکتوبر

---

predecessor, the impudent son forges the name and authority of the Father in letters that litter a world of his own androgynous making.

Julia Kristeva has revealed in the poetic language of

جانب سے شاعری کی منتخبہ کتاب میں نمائندگی دینے سے انتقاماً محروم رکھ کر خوب خوب بغلیں بجائیں، لیکن اس کا کیا کِیا جائے کہ اگلے ہی برس منیر نیازی نے ''حلقۂ اربابِ ذوق'' کی طرف سے شائع ہونے والے انتخاب میں ''قدیم بنجر'' کو جگہ دے کر بدنیتی کے مُنہ پر تڑاخ سے تھپّڑ رسید کیا تو بناسپتی دیو جانس کلبی نے ''الف الحر اث، الف الحر اث، الف الحر اث'' کی گردان شروع کردی۔ ''قدیم بنجر'' کے ضمن میں ایک خوش گوار حقیقت یہ سامنے آئی کہ اس کی ترویج و اشاعت میں ہمارے دوستوں کی نسبت ہمارے مسلّمہ حریفوں نے بڑھ چڑھ کر حصّہ لیا۔ اس کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ ''قدیم بنجر'' کے پرابلیمیٹیکوس کے لیے ایک انتقادی انٹرٹیکسچوائزیشن کی داغ بیل پڑی۔ وحید اختر کا مضمون ''جدید شاعری کا تنقیدی مطالعہ''، ممتاز حسین کا ''رسالہ در معرفتِ استعارہ'' (مطبوعہ: ''نیا دور'' کراچی)، فہیم جوزی کا ''بازگشت رباز دید'' کا سلسلۂ مضامین (مطبوعہ: ''فنون'' لاہور)، نظیر صدیقی کا طویل مقالہ ''اظہار یا ابلاغ'' (مطبوعہ: ''اوراق'' لاہور)، سلیم احمد کا

interests me here, and what may serve as a model for this intelligibility of the puncept, is Eco's description of the homophonic system.

The pun constitutes a forced contiguity between two or more words: sang plus sans plus glorians plus riant makes 'Sanglorians'. It is a contiguity made of reciprocal elisions, whose result is an ambiguous deformation; but even in the form of fragments, there are words that nonetheless are related to one another. This forced contiguity frees a serious of possible

---

1998ء، شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد، انڈیا، صفحہ 20 تا صفحہ 91)

''مآخذ'' کی اشاعت (1962ء) کے بعد، بل کہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ''مآخذ'' کی آخری چند نظموں میں، ہم نظری اور عملی طور پہ ''قدیم بنجر'' کی دہلیز پر پہنچ چکے

Finnegans Wake a carnivalesque discourse contingent on the notion of heterogeneity. The semiotic disposition of Joyce's experimental text is "anterior to naming, to the One, to the father, and

تھیسس ''نامقبول شاعری'' (مطبوعہ: ''سیپ'' کراچی)، ن م راشد کا کئی موضوعات پر محیط مضمون ''بزبانِ انگریزی'' (ترجمہ مطبوعہ: ''نصرت'' لاہور)، انیس ناگی کی دو کتابیں ''نیا شعری افق'' اور ''شعری لسانیات'' اور محمد علی صدیقی کی دو کتابیں ''انداز ے'' اور ''نشانات'' اس جزوی کیٹالاگنگ کی تشکیل کرتی ہیں۔ مؤخر الذکر دونوں کتابوں کا رویہ ردّو تکذیبِ افتخار جالب سے سرشار ہونے کے باوجود اپنی گرم جوشی اور بےلوث علمی تناظر کی وجہ سے ممیز ہے۔

''قدیم بنجر'' کی مختلف اقساط کی اشاعت کے بعد فنی اور گرامیٹیکل اعتراضات کی بجائے ایک اور قسم کے کیریکٹرا سیسی نیشن کا آغاز ہوا۔ بلراج کومل نے ''اوراق'' میں انتہائی شدّت سے ہماری خبر لی۔ انھیں ہماری ولیم ایمپسن کی کتاب ''سیون ٹائپس اوف ایمبیگوئٹی'' کی خواندگی اور استنباطِ نتائج سے اتنی تکلیف پہنچی کہ انھوں نے ہماری کاوشوں کو سیموئل بیکٹ کے ڈرامے ''ویٹنگ فار گوڈو'' کے فاترالعقل ہکلے کے ڈائلاگ سے مشابہ قرار دے دیا۔

readings — hence interpretations — which lead to an acceptance of the terms as a metaphoric vehicle of different tenors....We can in theory distinguish between two types of puns, in accordance with the reasons that established the contiguity of terms: contiguity of resembl-ance of signifiers.... contiguity of resembl-ance of signifieds.... As one can see, the two types refer to each other, even as conti guity seems to refer to the insti-tuting resemblance, and vice versa. In truth, though, the force of the pun (and

---

تھے۔ ''مآخذ'' ہی میں ''مَنکہامروز رکیتحصیلمینٹھوں'' ''شریکِ متن تھا۔ پہلے تو ''ہریٹھنیاں'' دیکھیے:

انگ بھبوت رمائے

---

consequently, maternally connoted." Like all poetic language, Joyce's Wakespeak is "from a synchronic point of view, a mark of the workings of drives (appropriation/rejection, orality/anality, love/hate,

بلراج کومل کو معلوم نہیں تھا کہ یہ ڈراما دیکھنے کے بعد مارٹن ہائیڈ یگر بے اختیار کہہ اُٹھا تھا کہ سیموئل بیکٹ نے اُس کے فلسفے سے استفادہ کیا ہے اور یہ ڈراما اُس کے خیالات پر مبنی ہے۔ اگر بلراج کومل بیکٹ کے ڈرامے کے بارے میں ہائیڈ یگر کے اِن خیالات کی خبر ہوتی تو وہ اتنی سادہ لوحی کا مظاہرہ ہرگز نہ کرتے۔ اِس نوعیت کے متعدد مضامین نے ''قدیم بنجر'' کے لیے انتقادی انٹر ٹیکسچویلیٹی اور نظری ٹرانس ٹیکسچویلیٹی فراہم کی۔

اسی طرح ظہور نظر نے ہماری کردار کُشی کے لیے اپنی برہمی کا اظہار یوں کیا ہے: ''جدّت اور تجرید کی چاہت نے نئے لکھنے والوں کو خاصا بدحال کر رکھا ہے۔ بدحال ہونے والوں میں زیادہ تعداد جدید شعرا کی ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ صنفِ ادب جسے شاعری کہا جاتا ہے، اپنے اندر مبہم اور مہمل الفاظ و خیالات کو سمونے کی بے پناہ قوّت رکھتی ہے: خاص طور پر جدید نظم! افسانہ یا دوسری اصناف ادب کی سی پابندیاں تو نظم پر کبھی بھی عائد نہیں ہوئیں۔ پھر بھی کسی زمانے میں کچھ ایسی ضرورتیں ضرور

of every successful and inventive metaphor) consists in the fact that prior to it no one had grasped the resemblance.... The resemblance becomes necessary only after the contiguity is realized. Actually (FW is itself the proof), it is enough to find the means of rendering two terms phonetically contiguous for the resemblance to impose itself, at best, the similitude of signifiers is that which proceeds, and similitude of signifieds is a consequence of it. The exploration of the field of FW as a contracted model of the

---

پانی سے ہوتی
کالیسر دھوا کیسیپر
سُرخ سٹیلگمائیٹ بناتی

---

life/death) and, from a diachronic point of view, [it] stems from the archaisms of the semiotic body." Through poetic discourse, the subject-in-process appropriates to itself this archaic, instinctual, and

موجود تھیں، جنھیں پورا کیے بغیر نظم نظم نہیں کہلا سکتی تھی ۔ جدید سے جدید تر کی خواہش نے آہستہ آہستہ یہ ضرورتیں غیر ضروری قرار دے دی ہیں ۔ ردیف، قافیے، تغزل اور بحر کی اب کے ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔ البتہ واجبی سا ردم اور بے نام سا مجموعی تاثر اب بھی چلتا ہے: وہ بھی نیم جدید یا نیم قدامت پرست حلقوں میں! جدید تر شعرا تو اسے بھی آثارِ قدیمہ تصور کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جدید نظم کے لیے بنیادی چیز فن کار کا غنائی تفکر ہے جسے ذہنی اپج، قلبی عمق اور تجریدی تکنیک کے ساتھ پیش کرنے کے بعد ردم کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی ۔ مجموعی تاثر کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ خود بخود پیدا ہو جائے تو چل سکتا ہے ورنہ نیا ذہن، خواہ لکھنے والے کا ہو یا پڑھنے والے کا، ایسی تخلیقات سے بور ہو جاتا ہے جن میں مجموعی تاثر پیدا کرنے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے ۔ چناں چہ جدید تر حلقوں میں وہ نظمیں زیادہ جدید اور زیادہ مکمل سمجھی جاتی ہیں جو یا تو سرے سے کوئی تاثر ہی نہیں چھوڑتیں یا راکٹ کی سی تیزی کے ساتھ بہ یک وقت کئی تاثر چھوڑ کر اُڑ جاتی ہیں ۔"

global semantic field as at once useful and derisive. It is useful because nothing can show us better than a reading of FW that, even when semantic kinship seems to precede the coercion to coexist in the pun, in point of fact a network of subjacent contiguities makes necessary the resemblance which was presumed to be spontaneous. It is derisive because, everything being given in the text already, it is difficult to discover the 'before' and the "after'.

Eco's account clarifies the epistemic Foundations of

رانوں، شریانوں میں ...

وقت اشد شدید مشوش خاطری کا مظہر ہے

دھنکسید یکھنا جائز ماننیے انکار ہے

---

maternal territory." The Wake would seem to posit the lyrical "pleasure of merging with a rediscovered, hypostasized maternal body," identified by Kristeva as the lost "phallic mother who gathers

اس اقتباس میں پیش پا افتادہ باتوں کی بھرمار ہے۔ چند امور، البتہ، ایسے ضرور ہیں کہ جن سے ظہور نظر کی وڑا کی ظاہر ہوتی ہے۔ اوّلاً یہ کہ شاعری اپنے اندر مبہم اور مہمل الفاظ و خیالات کو سمونے کی بے پناہ صلاحیت رکھتی ہے۔ دوم تجریدی تکنیک۔ سوم، یہ کہ نیا ذہن، خواہ لکھنے والے کا ہو یا پڑھنے والے کا، اُن تخلیقات سے بور ہو جاتا ہے جن میں اظہار یک رنگ و یک رُخ ہو کر رینگنے لگے۔ یہ بات وارث شاہ اور محمد بوٹا کی پنجابی شاعری کے حوالے سے بھی ہماری سمجھ میں آ چکی تھی اس لیے چنداں پریشانی نہیں تھی کہ ڈلن ٹامس کا قولِ محکم دست یاب ہوا۔ روایت کچھ یوں ہے کہ ڈلن ٹامس نے کسی سے کہا، ''تمھیں معلوم ہے کہ دنیا کی عظیم ترین نظم کون سی ہے؟'' اس نے جواباً کہا، ''تم ہی کہو!'' ڈلن ٹامس نے کہا، ''فنے گنز ویک!'' اُس نے پوچھا، ''کیا تم نے 'فنے گنز ویک' پڑھی ہے؟'' ڈلن ٹامس نے کہا، ''یہی کوئی ایک آدھ صفحہ اور بس!'' پیروڈی اُسلوب الاسالیب ہے، اس کا تقاضا تو یہی ہے کہ اس عظیم روش کی عظمت کے گیت گائے جائیں۔ اگر کوئی

Derrida's decision to experiment with a mimesis of signifiers.

Gilbert and Gubar, No Man's Land, p.232. "Whether like Joyce's fluidly fluent Anna Livia Plurabelle, woman ceaselessly burbles and babbles on her 'cold mad feary father,' or whether like his fluently fluid Molly Bloom, she dribbles and drivels as she dreams of male jinglings, her artless jingles are secondary and asyntactic."

Julia Kristeva, Desire in Language, us all into orality and anality, into the pleasure of fusion and rejection."

In Anna Livia Plurabelle's lilting, lyrical utterances, Joyce

---

رندِ خراب، خرابۂ خشتِ اوّل دیکھنا چاہتا ہے
یہ موسم، منظرِ عام تلوّن —
بحث کی بات نہیں، قحطِ عقیدت عقدۂ ناموزوں ہے

اس پر آمادہ نہ ہوا تو یہ کام ہم خود سرانجام دینے میں کوئی عار محسوس نہیں کریں گے کہ آٹو پیروڈائزیشن ہمارا پسندیدہ مشغلہ ہی نہیں، ہماری اگلی نظریاتی سرحد بھی ہے۔ اپنے مضمون ''مہملات کہ لسانی تشکیلات؟ نامِ زنگی کافور'' (مطبوعہ: ''نئی نسلیں'' کراچی) میں ہم لکھ چکے ہیں: ''جذبۂ بے اختیار کی کوئی شکل نہیں ہوتی۔ ابتدا میں ہر شاعر کے پاس جذبۂ بے اختیار ہی ہوتا ہے۔ اکثر جذبۂ بے اختیار کی بے شکلی اتنی مشکلیں پیدا کرتی ہے کہ شاعر ہمت ہار بیٹھتا ہے۔ کچھ دن استقامت کا ثبوت دے بھی تو ناشناسی کی فضا حوصلہ شکنی کر کے دم لیتی ہے۔ پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ جذبۂ بے اختیار کی بے شکلی تراش خراش کے بعد بآسانی گرفت میں آنے ولے جذبوں سے مماثل شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان تین وجوہ سے جذبۂ بے اختیار کو من وعن قائم رکھنے والی شاعری کو برقرار رکھنا شاعر کے لیے دشوار سے دشوار تر ہوتا جاتا ہے۔ شاعری بتدریج جذبۂ بے اختیار سے دامن چھڑا کر بااختیار جذبوں کی سمت میں بڑھنے لگتی ہے۔ لیکن یہ کبھی نہیں ہوتا کہ جذبۂ بے اختیار

pp.133-6. "This heterogeneousness, detected genetically in the first echolalias of infants as rhythms and intonations anterior to the first phonemes, morphemes, lexemes and sentences; this heterogeneousness, which is later reactivated as rhythms, intonations, glossalalias in psychotic discourse, ... this heterogeneousness to signification operates through, despite, and in excess of it and produces in poetic language 'musical' but also nonsense effects

---

دھڑکنوں کی تشریحی جدولیں، موت، حیات، زائچے
سب کچھ، پرتوِ استدعا کے پردے میں
یعنی ہوائیفطر تیثانیہ رکھتا ہے

---

taps what Kristeva delineates as the "pre-thetic"semiotic *chora* of "articulations heterogeneous to signification and to the sign." "As the address of every demand, the mother occupies the place of alterity.

اپنی بے شکلی سمیت شاعر کا پیچھا چھوڑ دے۔ اسی سبب جذبۂ بے اختیار سے آغاز پذیر ہونے والی شاعری مانوس جذبوں کی شاعری کے لیے تناظر کا کام کرتی ہے تو مانوس جذبوں کی شاعری جذبۂ بے اختیار کی شاعری کی تفسیر کرتی ہے۔ میرزا غالب کی جذبۂ بے اختیار کی شاعری مدّتوں مُہمل کے ذیل میں رہتی رہی ہے۔''

نظیر صدیقی لکھتے ہیں: ''غالب جس قسم کے شاعر بنے، اس کا اوّلین عکس ان کے ابتدائی کلام میں موجود ہے... غالب کی ابتدائی شاعری دورِ حاضر کے بے راہ رو شاعروں کے لیے ایک زبردست تنبیہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ شعروادب میں صرف کسی نئے راستے پر چل نکلنا کافی نہیں، نئے راستے پر چل کر کسی اچھی منزل پر پہنچنا بھی ضروری ہے... اگر آج ہم غالب کی ابتدائی شاعری کو لائقِ توجہ سمجھ رہے ہیں تو اوّل تو اس لیے کہ بڑے شاعر کی بُری شاعری بھی ایک معنویت اختیار کر لیتی ہے اور دوسرے اس لیے کہ غالب کی بُری شاعری میں بھی کئی شعر اتنے اچھے ملتے ہیں کہ وہ بُری شاعری کی تلافی کر دیتے ہیں۔''

that destroy not only accepted beliefs and significations, but, in radical experiments, syntax itself, that guarantee of thetic consciousness."

NEUM. s.f. A term in Church music. The neum is a kind of short recapitulation of the air in a mode, which is made at the end of an antiphon, by a simple variety of sounds, and without joining to them any words. the Catholics authorize this singular custom on a passage of St. Augustine, who says

---

بلا تخصیص صلائے عام سہی
پروبونو پبلیکو پھر بھی نہیں
تا آں کہ تدارک حال نہ ہو

Her replete body, the receptacle and guarantor of demands, takes place of allnarcissistic, hence imaginary, effects and gratifications." In psychoanalytic terms, the fantasized phallic mother melds with a

بہت سی باتیں فیکچولاً غلط ہیں۔ اوّل یہ کہ غالب کی جس شاعری کو وہ ابتدائی شاعری قرار دے رہے ہیں وہ طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنے کا عمل ہے جو اُن کے بیش تر کلام پر حاوی ہے۔ یہاں ایک متن پر دوسرا متن استوار کرنے کی بھر پور اور کام یاب مثالوں کا وفور ہے۔ یہ بھی پیروڈائزیشن کی کارروائی ہے۔ کوئی متن ایسا نہیں جو کسی اور متن پر مبنی نہ ہو۔ ہر لفظ اور ہر متن دوسرے الفاظ اور متون سے انسلاکات رکھتا ہے۔ غالب کے معاصرین سے لے کر دورِ حاضر کے تمام میر پرستوں کو زبان کے اجزائے ترکیبی کی متلوّن مزاجی سے آگاہی نہیں تھی، ورنہ کوئی وجہ نہیں تھی کہ شعر و ادب کی اس یگانۂ روزگار پیش رفت کو مہملات کے ذیل رکھا رہنے دیا جاتا۔ جب ہر شعر کے پیچھے اشعار، بل کہ دیوان، اور ہر لفظ کے پسِ پردہ پوری زبان بول رہی ہو تو معانی و تاثرات کی بوقلمونی و کثرت اور انسلاکات کی برق رفتاری کا کیا عالم ہوگا۔ اس کو ظہورِ نظر تو پا گئے لیکن نظیر صدیقی خیر سے گھر لوٹ آئے۔

that, no words being possible to be worthy of pleasing God, it is laudable to address him in confused music of jubilation. "For to whom is such a jubilation suitable, unless to an ineffable Being? and how can we celebrate this ineffable being, since we cannot be silent, or find anything in our transports that can express them, unless unarticulated sounds."

(J. **Derrida** quoted by **Dudley Young** in ***Origins of the Sacred*** p.330-31)

باطن حشر بپا ہی رکھے گا

خواب بھیانک، مَیں اَن چھوئی کنواری آگ

گرمی سردی بہار خزاں سے اس کا کوئی علاقہ نہیں ہے

---

de-identifying oceanic whole that assimilates both male and female authority and offers a mirror of that illusory plenitude ascribed by the subject to the inscrutable Other. In this "drury" world of anxiety and

بورخیس نے ایک کہانی لکھ رکھی ہے: ''پائرے مینارڈ، مصنف: ڈان کیہوٹے''
قرأت کی جس رزم خوئی کی ہم صلاحیت رکھتے ہیں، اُس کے مطابق یہ کہانی ناواسٹ پائرے
مینارڈ کی تخلیقات کے بارے میں ہے۔ اس کہانی کے پہلے پیراگراف میں جتنے کلیدی فقرے
ہیں، اُنھیں ہم اپنے طور پر مرتب کرتے ہیں: پائرے مینارڈ کا ادبی اثاثہ آسانی سے ترتیب
دی ہوئی ایک فہرست میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ مادام ہنری بچلیئر نے جو ناط ساط
کیٹیلاگ تیار کی ہے، اُس میں کچھ مواد سرے سے غائب ہونے کے ساتھ ساتھ الحاقات
کی موجودگی ایسی لغزشیں ہیں جو قطعاً قابلِ معافی نہیں، ان کا تو مواخذہ ہونا چاہیے۔ ستم
بالائے ستم یہ کہ ایک چیتھڑے نے اپنے — اگر وہ میسونک اور ختنہ شدہ نہیں تو —
کیلونسٹ، مٹھی بھر بےہودہ قارئین کے منہ پر انتہائی بےحسی سے دے مارا ہے۔ پائرے
مینارڈ کے حقیقی بہی خواہوں کو اِس فہرست کی اشاعت سے بہت تشویش لاحق ہوئی ہے اور
وہ دل گرفتہ بھی ہیں۔ یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ابھی کل ہی ہم پائرے مینارڈ کی آخری
آرام گاہ کے سامنے سائپرس کے گھنے سایہ دار درختوں کے درمیان اکھٹے ہوئے تھے اور
ابھی سے بشری خطاکاری پائرے مینارڈ کی یادوں کو گہنانے لگ پڑی تھی... القصہ ایک
درست صراحت کا اجرا ناگزیر ہو چکا ہے۔ بورخیس نے چھوٹی چھوٹی تخلیقات کا ذکر کرکے
مصنف کا وزن بڑھانے کی بھرپور کوشش کی ہے، زیرِ لب لہجے میں تمسخر بھی ہے۔ اُچھلتے
کودتے اُردو نثر کے قارئین کے ہم راہ ہم اُس مقام پر پہنچتے ہیں جہاں بورخیس سروانتے کی
کتاب ''ڈان کیہوٹے'' کا پائرے مینارڈ کے ''ڈان کیہوٹے'' سے تقابل کرتا ہے۔ بارِ خدا،
یہ کیا؟ دونوں کتابوں کی پہلی اڑھائی سطروں میں تمام الفاظ اور ان کی ترتیب بالکل ایک ہی

— تمام علاقے وقفۂ خواب سے بوجھل ہیں
ہوش کے ناخن لو... کب تک لاٹھی ٹامک ٹوئیاں، مشعلِ خیر و عقوبت کی رُسوائیاں ٹال بھبک
بھڑکائیں، توڑیں پھوڑیں، گل ہو جائیں۔ ڈوو درشت تعفّن کس کو گوارا۔ جھیلنا چپ پتھریلی

---

narcissism, the maternal figure provides a symbol of fetishistic displacement for the individual searching for embryonic bliss and seeking a return to infant omnipotence. But the trauma of *ananke*, the

ہے۔ دونوں کتابوں میں پہلی اڑھائی سطریں من وعن ایک ہی ہیں۔ ان کے آگے کے چھ پیراگراف ہیں، جو لفظوں پر حواشی چڑھاتے ہیں۔ خدا خدا کر کے ہم اپنی صلاحیتِ قرأت کے ساتھ اُلجھتے، گرتے پڑتے، ایک بورڈم کے ساتھ کہانی کے آخری پیراگراف تک جا پہنچتے ہیں۔ پارئے مینارڈ نے اَن جانے میں، ایک نئی تکنیک سے پڑھنے، انتہائی ابتدائی رکتی اٹکتی بڑھتی ہوئی خواندگی کے اُسلوب کو توانائی دی ہے۔ خواندگی کے اِس نئے اُسلوب میں غلط سلط مفاہیم کو ٹیکسٹ سے نتھی کرنا ایک ارادی اور سوچا سمجھا ٹھیٹ سہوِ تاریخی ہے۔ یہ تکنیک، جس کے استعمالات لامحدود ہیں، انگیخت کرتی ہے کہ ہم ''اوڈیسی'' کا مطالعہ یوں کریں گویا یہ ''اینیڈ'' کے بعد کی تخلیق ہے۔ بس، افتخار جالب نے کم وبیش ایسے ہی پڑھا تھا۔ بھلا ہو گریگوری الرکا، اُس نے افتخار جالب کے مائی اوپیا کو دُور کیا:

Several features of 'Menard' recommend it — that it violets generic boundaries (story/essay), and that it is a parody (alluding in part to T.S. Eliot's famous 'Tradition and the Individual Talent'). Most important in our context is the central joke by means of which Borges reformulates Eliot's insight into tradition — that the reading of earlier texts is altered by the reading of later ones. The joke, of course, is the scenario in which, first, Menard recomposes several short sections of ***Don Quijote*** word for word, and second, the commentator argues that Menard's version, although identical to the original, is better.

Here we have the lesson of our epoch, the one that most

سر ٹکرانا خس کم ہونا: آدر کون کرے۔ جب خون بشارت پوروں پوروں ڈھلکے، ناخنوں کو چمکائے بجرے سُرخ تو موسم کی گفتار اذیّت بخش ہوا ہو۔ راستہ کاٹنے والا میرا سنگی ساتھی پہروں سڑک بتائے دیکھتے دیکھتے جی کا دھوکا، جس کے لیے ہم روز و شب کی شباہتِ

---

introduction of a reality principle that bursts the illusion of infantile grace, haunts the underside of prelapsarian happiness. In pre-Oedipal bonding, the child is wholly dependent on a beneficent mother who

fascinates us just now — that, unlike physics, in which two bodies may not occupy the same space, language is a material in which the same names are capable of supporting several mutually exclusive meanings simultaneously. Because Borges couched this point in a parody rather than directly asserting it, most critics are able to acknowledge that the story dramatizes a legitimate insight into hermeneutics, without necessarily concluding that Menard's methodology of deliberate anachronism and the erroneous attribution constitute a basis for practical criticism. But when Jacques Derrida takes up the practice of punning the experiment is no longer so easily assimilated, since it is a joke applied in earnest.

The difference between an archivist of the pun such as Redfern and a Derrida who refunctions the pun into the pun into the philosopheme of a new cognition may be seen in this statement in which Derrida explains the attitude to the pun at work in ***Glas***:

The new glossary and the new grammar no longer leave any place for the pun, at least if — but this obviously the whole question — one persists the understanding by this word, as is often done in certain socio-ideological situations and to defend certain norms, the free play, the complacent and slightly narcissistic relation to language, the exercise of virtuosity to no profit, without economy of sense or knowledge,

---

نوترغیبی کتنی تمناؤں کی دھول میں اُٹتی موروملخ کی خلدنشاں چمکیلی جھم جھم کرتی کھردری راتوں کی بھرپور جدائی کا تلوار کٹاؤ، آؤ، آؤ، دیکھو کتنی صبح سفیدی دیواروں سے چمٹ گئی ہے

الفرووڈز یک دھوپ شناسائی نامعقول زمانے سے رکھتا ہوں

---

both valorizes its existence and satisfies its physical needs. This amorphous maternal figure can titillate but refuse sensory satisfaction: arousing desire, she may, at will, either grant or withhold

without any necessity but that of enjoying one's mastery over one's
language and the others. Here, on the contrary, the pun is analyzed as
much as practiced. The possibility of its economy, the mastery it seems
to secure finds itself submitted to a *curious* X-ray. ... How is a pun
possible? How in the pun does the aleatory cut across a necessity each
time proper name or a family genealogy is the law there?

Gregory Ulmer

The Puncept of Grammatology

اب یاد آیا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے اِس مضمون میں خواندگی کی جدلیات پر گفتگو کی ہے۔ ہر خواندگی کا مرحلہ مابعد کی خواندگی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ پہلے کے ٹیکسٹ کے معانی بعد کے ٹیکسٹ کی خواندگی کے بعد متغیر ہو جاتے ہیں، وہ نہیں رہتے جو پہلی خواندگی سے قبل تھے۔ ایلیٹ نے اپنی خواندگی شیکسپیئر کے حوالے سے اسی مضمون میں کہا ہے کہ اس کے ابتدائی دور کے ڈراموں اور آخری دور کے ڈراموں میں بہت فرق ہے، لیکن قرأت کا کمال یہ ہے کہ آخری دور کے ڈراموں کے معنوں کے انسلاکات ابتدائی دور کے ڈراموں کی تفہیم کو بدلتے، بدلتے، بدل کر رکھ دیتے ہیں۔ اِسی طرح آخری دور کے ڈراموں کی معنوی داخلیت منقلب ہوتی ہے۔ ایک مقام یہ بھی ہے کہ ایک خواندگی کا عمل ادب کی پوری کائنات میں ردّو بدل کر کے رکھ دیتا ہے۔ آج کل ابتدائی متن کے لیے دُنیا بھر کے متون مارجن کے طور پر موجود رہتے ہوئے، اچانک مرکزہ بن کر ابتدائی بنیادی متن کو مارجنل بنا دیتے ہیں۔ کمپوزیشن پر خواندگی کو فوقیت حاصل ہو چکی ہے۔ ہر قاری مصنّف کو

مرگِ عظیم الجثہ جشنے وارد کی تلقین کروں وولو کا بھٹھ پڑی مری چٹی چادر بھسم کی ڈھیری ٹھٹھ سے گولے اُڑ گئے سات سمندر پار۔ ہوائیں دامن تھام کے جب کرداروں کی بگتی، نمودِ جلوۂ بلشتِ فتنہ بپا کارِدِ حقائق پر تفصیلی جائزہ۔ تفصیل اجمال کی یوں کہ: عزیز و اقارب مصلحتوں

---

the vital pleasures of mammary nurturance. The phallic matriarch
offers stimulation and exoneration, a promise of pain and pleasure
that fills in the gaps of disrupted patriarchal authority and suggests a

خانہ بدر کر کے خود اُس کی مسند پر بیٹھ جاتا ہے۔ ''ڈان کہوٹے'' کو پائرے مینارڈ پڑھتا ہے۔ کیسے پڑھتا ہے؟ بورخیس نے سروانتے کی ابتدائی اڑھائی سطروں کو چھ پیراگراف ز کے حواشی لگا کر اُن کے مفاہیم بدل دیے: لفظ اور اُن کی ترتیب، یعنی ٹیکسٹ ہو بہو وہی رہتی ہے۔ ''ڈان کہوٹے'' ایک ٹیکسٹ ہے: عجوزہ ہے: عروسِ ہزار داماد!۔ دیکھیے، ہر قاری کو ہم نے دامادی کے منصب پر فائز کر دیا ہے۔ کبھی کبھی مصنف بھی بطور قاری متن سے محظوظ ہو کر دامادی کے مزے لُوٹ سکتا ہے، لیکن ٹھہریے، یہ حُرمتوں کا منطقہ ہے۔ یہاں دیومالا کے بغیر داخلہ ممنوع ہے، اسلکما ہے، واجب القتل ہے۔ اِسی لیے تو کہتے ہیں کہ ٹیکسٹ سے کھیلنا اپنی جان سے کھیلنا ہے!

مارٹن ہائیڈیگر نے عمانویل کانٹ کی کتاب Critique of Pure Reason کا ایک تفصیلی جائزہ لیا ہے جو از خود ایک کتاب پر مشتمل ہے۔ ہائیڈیگر نے ایک زندہ مکالمہ بنا کر یہ تو ضرور کیا کہ تحریر کو گفتگو میں تبدیل کرنے کی راہ ہموار کی جسے گیڈامر نے تحریری متن اور ڈائیلاگ کو ممزوج کر کے افلاطون کے 'ڈائیلاگ ز' کو ہماتے لمحے میں منقلب کرنے کے لیے خوب خوب استعمال کیا ہے۔ ''کریٹیک اوف پیور ریزن'' کے ساتھ ہائیڈیگر کے ڈائیلاگ پر مشتمل کتاب کا ہمارے یہاں کوئی خاص تذکرہ نہیں کیا جاتا۔ اِس یک طرفہ ڈائیلاگ کے ذریعے ہائیڈیگر نے کانٹ کی معروضی کیٹیگوریکل کیٹیگریز کو منہدم کر کے تخیلہ کا بول بالا کیا ہے: ''انسانی لاشعور کی گہرائیوں میں ایک ہمہ گیر خواہش پوشیدہ ہے جو ایک ایسی منطقی کائنات کی متقاضی ہے جو سمجھ میں آ سکے، لیکن حقیقی کائنات ہمیشہ ہی اِس منطق سے ایک قدم آگے ہوتی ہے۔''

کی دیرینہ زہریلی شکایت کرنے میں۔ تنگیِ دامنِ دل کی حکایت عبرت آج نوشتۂ کہنگی و دیوار ہوئی ہے۔ کہنا تو اتنا ہے: گویا یہ بھی کوئی بَل بُجھی ٹھہری۔ اتنا تو، آدمی جب اعجازِ بشارت جان سمجھ لے، جانیے۔ دیکھیے نا۔ مَیں اِمروز کی سرحدیں چھوتا اُس کے حقیقت سوز

---

fetishistic supplement to the lost potency of the castrated Father.

In ***Finnegan's Wake***, Anna Livia Plurabelle adopts a "femaline" river-speech that writes itself against the stony language of

سوزن سونتاگ نے
خاموشی کی جمالیات پر مختلف
النوع تناظر سے نگاہ ڈالی
ہے۔ وہ ایک رُخ کی اچھی
طرح دیکھ بھال کر لینے کے
بعد دوسرے پہلو کو زیرِ مطالعہ
لاتی ہیں۔ پہلے تو اس زمانے
کی سپر یچویلٹی کو متعین کرتی
ہیں۔ ٹھیک اُس مرحلے پر
جب آرٹ معرضِ وجود میں
آتا ہے، فنِ جدید کے دور کا
آغاز ہو جاتا ہے۔ اس کے
ساتھ ہی جو کچھ بھی اس کے
ذیل میں رکھا جاتا ہے، وہ اس
حد تک متنازع فیہ اور اتنی گیرائی و
گہرائی میں قرار پاتا ہے کہ

In writing a history of madness, Foucault has attempted — and this is the greatest merit, but also the very infeasibility of his book — to write a history of madness itself. Itself. Of madness itself. That is, by letting madness speak for itself. Foucault wanted madness to be the subject of his book in every sense of the word: its theme and its first-person narrator, its author, madness speaking about itself. Foucault wanted to write a history of madness itself, that is madness speaking on the basis of its own experience and under its own authority, and not a history of madness described from within the language of reason, the language of psychiatry on madness — the agonistic and rhetorical dimensions of the preposition on overlapping here — on madness already crushed beneath psychiatry, dominated, beaten to the ground, interned, that is to say, madness made into an object and exiled as the other of a language and a historical meaning

---

بدن پر ہاتھ لگاتے ہی۔ آگ در و دیوار کی مغفرت آنسو پونچھے۔ کوئی مجھے بتلائے آخر کون
فنا کی خاطر ہاتھوں میں ہاتھ دیے پُرہول پرستش پُرسش صندل ناف نہائے دھوئے
بعد ازاں گھبرائے موت کی سلوٹوں سلوٹ ہو کر عین یقیں سے اس گم گشتہ اجل کا بازو

---

male symbolic discourse. Naming herself in the language of maternal connotation, she challenges the authority of the male as Logos and law-giver through utterances that combine symbolic and semiotic

اس کے تمام اسالیب کار مشکوک ہو جاتے ہیں اور معاملہ یہاں تک جا پہنچتا ہے کہ فن کی ہستی اور موجودگی از خود معرضِ خطر میں پڑ جاتی ہے۔ فن، شعوری اظہار سے، اپنے وجود کا اثبات نہیں کرتا، نہ ہی یہ شعور ہے، بل کہ یہ تو شعور کا وہ تریاق ہے جو از خود شعور سے جنم لیتا ہے۔ شعور کے بطن سے پیدا ہونے والا فن خود شعور کی منہائی کرتا ہے۔ جس طرح ایک مجذوب کے اشغال، انجام کار خدا کے غیاب کی تھیالوجی، علم سے کئی گنا ارفع جذب کے دھندلکوں

which have been confused with logos itself. "A history not of psychiatry," Foucault says, "but of madness itself, in its most vibrant state, before being captured by knowledge."

Sometimes Foucault globally rejects the language of reason, which itself is the language of order (that is to say, simultaneously the language of the system of objectivity, of the universal rationality of which psychiatry wishes to be the expression, and the language of the body politic — the right to citizenship in the philosopher's city overlapping here with the right to citizenship anywhere, the philosophical realm functioning, within the unity of a certain structure, as the metaphor or the metaphysics of the political realm). At these moments ha writes sentences of this type (he has just evoked the broken dialogue between reason and madness at the end of the eighteenth century, a break that was finalized by the annexation of the totality of language — and of the right to

تھامنے آگے بڑھے گا، جائزہ لے گا

ان بے کار نضیحت مشغلوں کا انجام تماشا دیکھنے ہم بھی گئے تھے۔ دھینگا مشتی ہزار سہی فی الاصل وہی کم بختی ڈھاک ہمیں فی الحال زیادہ کا ارمان نہیں دو تین جنھیں خوش وقتی مصرف لکھتے

linguistic practices in a letter whose literal meaning can never fully be decoded. Anna flows through the ***Wake*** into an inundating phallic motherhood. As the River Liffey, she ingests and assimilates the

کی شدید آرزو اور گویائی سے
کہیں زیادہ گفتار سے بھرپور
خاموشی تک جا پہنچتے ہیں، اس
طرح اینٹی آرٹ ہی فن کی
آخری منزل قرار پاتا ہے۔
آرٹ خود آرٹسٹ کا دشمن بن
جاتا ہے کہ یہ اسے مکتی حاصل
کرنے نہیں دیتا۔ یوں فن
کے متعلق یہ خیال پیدا ہو جاتا
ہے کہ یہ تو گلے سے اتار پھینکنے
والی چیز ہے۔ یہ نہی اور نگیشن
جدید فن کی جدلیات سے متعلق
ہے۔ ہر فن پارے کے اندرو
عنصر نمو پذیر ہوتا ہے جو از خود
فن پارے کے خاتمہ بالخیر کا
مدعی ہوتا ہے۔ اس کی تعبیر

language — by psychiatric reason as the delegate of societal and governmental reason; madness has been stifled): "The language of psychiatry, which is a monologue of reason on madness, could be established only on the basis of such a silence. I have not tried to write the history of that language but, rather, but the archaeology of that silence." And through the book runs the theme linking madness to silence, to "words without language" or "without the voice of the subject," "obstinate murmur of a language that speaks by itself, without speaker or interlocutor, piled up upon itself, strangulated, collapsing before reaching the stage of formulation, quietly returning to the silence from which it never departed. The calcinated root of meaning." The history of madness itself is therefore the archaeology of silence.

But, first of all, is there a history of silence? Further, is not an archaeology, even of silence, a logic, that is, an organized

---

سوچتے دور کی سوچنے والے مُنھ دن آگ سے بخشش لوٹ کا مال نہ مانگیں خون پسینے کی
گاڑھی مشقت کا جو بھی ہے خوب ہے اندھا دھند عطاے مفلوک الحالی سے گھٹتا بڑھتا
مد و جزر کا لمحۂ نو دریافت کھلے تا آں کہ روٹی تو بعد میں کھائیں گے، جسم کی آنچ میں آنتوں

---

male ground of existence — the paternal mountain (HCE/Fillegan) gradually eroded by the sinuous course of a female *fleuve* embracing its banks. Her phallic potential is metaphorically manifested in the

میں خرابی کی اِک صورت مظہر ہوتی ہے جو انجامِ کار از خود آرٹ کے خاتمے کا علامیہ بن جاتی ہے۔

ہمارے زمانے میں انتہائی گراں قدر فن وہی ہے جو خاموشی پر منتج ہو، خاموشی کے معانی بھی پھیلائے گئے ہیں۔ گویا جو فن پارہ سمجھ میں نہ آئے، جو غیر مرئی ہو، جو نا قابلِ شنید ہو، وہ گراں بہا ہے۔ ماڈرن آرٹ، جو قارئین و سامعین و ناظرین کے لیے شدید ناگوار ہو، اُنھیں دل برداشتہ کرے، اپنے خلاف بھڑکائے، اُسے

language, a project, an order, a sentence, a syntax, a work? Would not the archaeology of silence be the most efficacious and subtle restoration, the repetition, in the most irreducibly ambiguous meaning of the word, of the act perpetrated against madness — and be so at the very moment when this act is denounced? Without taking into account that all the signs which allegedly serve as indices of the origin of this silence and of this stifled speech, and as indices of everything that has made madness an interrupted and forbidden, that is, arrested, discourse — all these signs and documents are borrowed, without exception, from the juridical province of interdiction.

Total disengagement from the totality of the historical language responsible for the exile of madness, liberation from this language in order to write the archaeology of silence, would be possible in only two ways. Because the silence whose archaeology is to

---

سے قُل ہو اللہ پڑھنا یک سر حرفِ غلط مٹ جائے۔ قبر میں، قبر میں، قبر میں پانی زمیں سے پھوٹے، پھوٹے، پھوٹے قسمتوں سے یہ وقت میسّر آیا ہے۔ صدمے کے سکتے میں بھوک پیاس کا منظرِ عام سے غفلت ہٹنا، چمکنا، گھول گھماؤں کاٹھ کی روٹی رات کی لذّت

---

one hudred and eleven (or thousand and one) children who project the creative power of the mother into the male-dominated world of patriarchal privilege: "her furzeborn sons and dribblederry daughters"

ایک حد تک خاموشی کے منطقے سے مربوط ہونے کی ایک سعی ہی کہا جا سکتا ہے۔ موجودہ دور کی جمالیات میں خاموشی کے آئیڈیل کو سنجیدگی کا نہایت اہم اور خاص الخاص معیار قرار دے دیا گیا ہے۔ آج کل کے آرٹ کا حاضرین کے لیے ناقابلِ قبول اور ناپسندیدہ ہونا خود اس امر کا غماز ہے کہ آرٹسٹ کے لیے حاضرین کا وجود گہری ناپسندیدگی کا سبب ہے۔ اگر آرٹ کی قوت اس کی قوتِ انکار پر منحصر ہے تو یہ آرٹ کے لیے زیادہ سے زیادہ خاموشی سے مربوط ہوتا

be undertaken is not an original muteness or nondiscourse, but a subsequent silence, a discourse arrested by command, the issue is therefore to reach the origin of the protectionism imposed by a reason that insists upon being sheltered, and that also insists upon providing itself with protective barriers against madness, thereby making itself into a barrier against madness; and to reach this origin from within a logos of free trade, that is, from within a logos that preceded the split of reason and madness, a logos which within itself permitted dialogue between what were later called reason and madness (unreason), permitted their free circulation and exchange, just as the medieval city permitted the free circulation of the mad within itself. The issue is therefore to reach the point at which the dialogue was broken off, dividing itself into two soliloquies — what Foucault calls, using a very strong word, the decision. The decision, through a single act, links and

---

گا کھڑی در درویشی عقدہ کشائے معنی ٹھہرتی رکتی رونقِ بشرۂ روز و شب۔ میں کڑی پوندی سنتا نہیں ہوں گونگا بہرا زمانہ گدرائی بانہوں میں ایک انوکھا سوال لیے لٹکائے نام کی گوند سے چسپاں تنکا بوٹی گتھم گتھا عجیب لذائذ بُو دیواروں سے اُٹھتی کربل کربل کیڑوں مکوڑوں نے

(FW210.4-5). In opposition to the phallocentric discourse of the Father, Anna "speak fluid" and, through the subversive *parole* of "gramma's grammar," restructures the Lacanian letter of the

ہے۔ آرٹسٹ اور اس کے
حاضرین کے درمیان کنسپچوئل
گیپ ہی ٹوٹے ہوئے یا گم
گشتہ مکالمے یا خاموشی کا
گیپ ہے جوز بد خشک کا
اثبات ہے۔ خاموشی، ایک
مثالی خاموشی کلائسٹ یا
لیترموں کی خودکشی کی صورت
میں — خاموشی، بطور سزا،
اپنے آپ کو مثالی سزا، جیسے
ہولڈرلن اور آرتو کی سزا جو یہ
قضیہ قائم کرتے ہیں کہ شعور کی
حدود کو پھلانگنے کی سزا پاگل
ہونا ہے — خاموشی، اپنے
حریف کو ضرور تصور میں لاتی
ہے۔ جیسے فراز کے لیے ایک

separates reason and madness, and it must be understood at once both as the original act of an order, a fiat, a decree, and as a schism, a caesura, a separation, a dissection. I would prefer dissension, to underline that in question is a self-dividing action, a cleavage and torment interior to meaning in general, interior to logos in general, a division within the very act of sentire. As always, the dissension is internal. The exterior (is) the interior, is the fission that produces and divides it along the lines of the Hegelian Entzweiung.

"Madness is the absence of a work." This is a fundamental motif of Foucault's book. Now, the work starts with the most elementary discourse, with the first articulation of a meaning, with the first syntactical usage of an "as such," for to make a sentence is to manifest a possible meaning. By its essence, the sentence is normal. It carries normality within it, that is, sense in

شاید۔ جب تک راتوں کی آگ تڑختی۔ اس کی بابت قصہ کہاوت پھیلتے بڑھتے چوراہے
میں بھانڈا پھوٹ مغالطہ ہوتا تو بھی۔ دن کی پسینا باس بساندا سے موہوم تمناؤں سے۔
گاؤں کا گیت شرارتی، لُس لُسا، شرمیلا۔ ہر وقت عقیدت شہوت کی خوش بوئیں لپکتیں

unconscious in a revolutionary "femaline mamafesta." She reinscribes a rhythmic, maternal, semiotic voice into the primordial hill of creative chaos, the litter of letters that suggests the scriptural

نشیب، بائیں کے لیے ایک
دایاں تصور میں آتا ہے، اسی
طرح خاموشی کے متخالف
ہمیں صَوت یا زبان کے
ماحول کا تصور کرنا پڑے گا
تا کہ ہم سکوت کا احاطہ کرسکیں،
اسے پہچان سکیں۔ خاموشی نہ
صرف گفتگو، زبان اور شور
شرابے کے ماحول میں پہنچتی
ہے، بل کہ اس کی حقیقت وہ
ہے جو صَوت سے پرفوریٹ
ہوتا ہے۔ کسی حقیقی خلا، خالص
خاموشی کا وجود ممکن نہیں، اگر
کوئی آرٹ ورک بہت سی
اشیا سے آراستہ پیراستہ دنیا
میں موجود ہوتا ہے۔ آرٹسٹ

every sense of the word — Descartes's in particular. It carries normality and sense within it, and does so whatever the state, whatever the health or madness of him who propounds it, or whom it passes through, on whom, in whom it is articulated. In its most impoverished syntax, logos is reason and, indeed, a historical reason. And if madness in general, beyond any factitious and determined historical structure, is the absence of a work, then madness is indeed, essentially and generally, silence, stifled speech, within a caesura and a wound that open up life as historiciry in general. Not a determined silence, imposed at one given moment rather than at any other, but a silence essentially linked to an act of force and a prohibition which open history and speech. In general. Within the dimension of historicity in general, which is to be confused neither with some ahistorical eternity, nor with empirically determined moment of the history of facts,

---

آنکھوں ہی آنکھوں میں توبہ استغفار سے کوئی کیوں کر کھل سکتا ہے

کاجل ریکھ سمندر ساتھ افق سے اُبلے گہلے گھمن گھیر سے بجھتی فرشتہ سیرت صورتیں چومتی راہ گذار
پہ ابلا سہلا مرحبا سنتی بہکتی خلقت گوشۂ چشم پہ آن رکی ہے۔ زبان لکیر سے۔ ماتھا تھوڑی لعل

---

elements of the Logos, the compositional units of the Kabbalah whose mystic import was initially formulated through sacred books that articulate the androgynous voice of Adam Kaedmon.

silence plays the irreducible role of that which bears and haunts language, outside and against which alone language can emerge — "against" here simultaneously designating the content from which form takes off by force and the adversary against whom I assure and reassure myself by force. Although the silence of madness is the absence of a work, this silence is not the simply the work's epigraph, nor is it, as concerns language and meaning, outside the work. Like nonmeaning, silence is the work's limit and profound resource. Of course, in essentializing madness this way one runs the risk of disintegrating the factual findings of psychiatric efforts. This is a permanent danger, but it should not discourage the demanding and patient psychiatrist.

So that, to come back to Descartes, any philosopher or speaking subject (and the philosopher is but the speaking subject par excellence) who must evoke madness from the

کو، جو خاموشی یا خلا تخلیق کرتا
ہے، لازماً کچھ نہ کچھ پیدا کرنا
پڑے گا۔ ایک مکمل خلا، ایک
بھرپور کرنے والا خالی پن،
ایک گونجتی اور فصاحت و
بلاغت سے پُر خاموشی۔
خاموشی گویائی کی ایک
صورت، ایک ڈائیلاگ کا
حصہ، بصیغۂ شکایت، بصورتِ
الزام!

ہمارے زمانے کا
آرٹ خاموشی کی استدعاؤں
سے بھرا پُرا اور پُرشور ہے۔
خاموشی کے امپیریوز کو جاتے
ہوئے بھی گفتگو جاری ہے۔
اس انکشاف کے بعد کہنے کو

لعابِ لعل سے بجھتے بھڑکتے۔ جھاگ زمیں کی عداوت سہتی بہتی پانیوں بہتے مدّ و جزر کو تکتی
گھونگے مٹھ پر آہستہ آہستہ! ساحلِ صبحِ ازل کی سمت۔ کنارے جامہ زیبی اٹھائے لٹکتے
کونپلوں نرمی سے لرزاں چھلکتے پیٹ کی لہریں جھاگ سے دیکھتے چوری چھپے دکھ دھاک تمنا

At the beginning of the *Wake* Joyce depicts a metaphorical mound of preconscious signifiers, lexical word-heap in which both HCE and ALP are buried "fux to fux" (*FW* 177. 36). The lightning

کچھ نہیں۔ کہا جا رہا ہے، کیا؟
یہی کہ کہنے کو کچھ نہیں۔ سیموئیل
بیکٹ نے کہا ہے کہ آرٹ کو
اپنے تمام منصوبے ترک کر
کے ریٹائر ہو جانا چاہیے یا پھر
یوں ہے کہ آرٹ اس امر کا
اظہار کرے کہ اظہار کرنے کو
کچھ باقی نہیں رہا، اظہار کی
صلاحیت بھی نہیں رہی،
خواہش بھی نہیں، مگر یہ کہ
اظہار ایک لابدی مجبوری
ہے۔ اظہار کی اس مجبوری کا
منبع و ماخذ کیا ہے؟ یہ خواہشِ
مرگ کی جمالیات ہی ہے جو
اسے ناقابلِ یقین حد تک
خوش گوار بنانے کے درپے

interior of thought (and not only from within the body or some other extrinsic agency), can do so only in the realm of the possible and in the language of fiction or the fiction of language. Thereby, through his own language, he reassures himself against any actual madness — which may sometimes appear quite talkative, another problem — and can keep his distance, the distance indispensable for continuing to speak and to live. But this is not a weakness or a search for a security proper to a given historical language (for example, the search for certainty in the Cartesian style), but is rather inherent in the essence and very project of all language in general; and even in the language of those who are apparently the maddest; and even and above all in the language of those who, by their praise of madness, by their complicity with it, measure their own strength against the greatest possible proximity to madness. Language being the break with madness, it

---

جاگ جمی ہے۔ سوچیے تو متنازع فیہ وفا کے نسخے دوہری آگ میں جل بجھنے کی سیاہی دوات
ہوائیں شوق سے چیچپے لفظ شاھانے میں بغلی جیب کا ریشمی خوش بُو دار جسے بازار سے لا کر
نالی میں لیرو لیر لباس مہذب جسم اُمڈتا جھاگ سے گوشہ گوشہ کچا چمکتا چکنا۔ تو چکنا چور زمیں

---

explosion of a Viconian Father-God, a transcendental signifier of authority and mastery, erupts in a thunderburst of seminal potential — obscure, incomprehensible, and definitely threatening to

ہے — دیکھنے اور گھورنے
میں کیا فرق ہے؟ دیکھنا، ایک
نگاہِ ارادی ہونے کے علاوہ
متحرک بھی ہوتا ہے۔ وہ اپنی
توجہ کے فوکس کے مطابق
اپنی گیرائی میں گھٹتا بڑھتا رہتا
ہے، تا آں کہ نظر کا منظر سے
معاملہ پورا ہو جاتا ہے۔
گھورنے میں لازمی طور پر
ایک مجبوری پائی جاتی ہے۔
یہاں نگاہ میں حرکت نہیں
ہوتی، ایک جامد مستقل ٹھہراو
ہوتا ہے۔ آرٹ کی خاموشی
ہمیں دیکھنے نہیں دیتی، بل کہ
گھورنے پر مجبور کرتی ہے۔
خاموشی زدہ آرٹ توجہ کو

adheres more thoroughly to its essence and vocation makes a cleaner break with madness, if it pits itself against madness more freely and gets closer and closer to it: to the point of being separated from it only by the "transport sheet" of which Joyce speaks, that is, by itself — for this diaphaneity is nothing other than the language, meaning, possibility, and elementary discretion a nothing that neutralizes everything. In this sense, I would be tempted to consider Foucault's book a powerful gesture of protection and internment. A Cartesian gesture for the twentieth century. A reappropriation of negativity. To all appearances, it is reason that he interns, but, like Descartes, he chooses the reason of yesterday as he target and not the possibility of meaning in general. ... Foucault knew what "madness" means. Everything transpires as if, in a continuous and underlying way, an assured and rigorous precomprehension of the concept of madness,

سے خاک خباثت چکھنے پہ آنکھوں کو بھرتی، عذاب کا مرحلہ طے ہو جائے تو دیکھیں!
عقل نے گردشِ دوراں ڈوب چمکتی وادیوں وحشی عقیدت چھڑکی
نام اُسی کا وقت نے جو دیوار پہ لکھتے عقدہ شناسیٔ شوق سمجھتے مٹایا، بعد میں یاد کیا۔ تو لفظ کی

awestruck inhabitants of the planet. It is the task of Anna Livia to reinvent the symbol-system of Thor the hammer-hurler, old Father Ocean into whose stormy waters she ultimately flows. ALP is

باندھے رکھتا ہے۔ گھور نے
کے عمل میں ہم مرورِ محض میں،
دوام میں داخل ہو کر تاریخ کی
ترتیب اور لمس سے دور ہو
جاتے ہیں۔ زبان خاموشی
میں اپنی ٹرانسنڈینس کی طرف
اشارہ کناں ہے۔ خاموشی
اپنی ٹرانسنڈینس کی رُونمائی
کرتی ہے — ایک گفتگو کی،
خاموشی سے ماورا — خاموشی،
لازمی ابتدائی شرط ہے گفتگو
کی، خاموشی نتیجہ اور ماحصل
ہے مقصودِ گفتگو کا! زبان سے
زبان کو لگام دی جاسکتی ہے
تاکہ سکتہ و سکوت نمو پائے،
معرضِ اظہار میں آئے۔

or at least its nominal definition, were possible and acquired. In fact, however, it could be demonstrated that as Foucault intends it, if not as intended by the historical current he is studying, the concept of madness overlaps everything that can be put under the rubric of negativity.

That is to say as I have at least tried to demonstrate, to-attempt-to-say-the-demonc-hyperbole from whose heights thought is announced to itself, frightens itself, and reassures itself against being annihilated or wrecked in madness or in death.

The historicity proper to philosophy is located and constituted in the transition, the dialogue between hyperbole and the finite structure, between that which exceeds the totality and the closed totality, in the difference between history and historicity; that is, in the place where, or rather at the moment when, the Cogito and all that it symbolizes here (madness, derangement,

---

مستورات ازل سے خفتگی عقد میں دستِ فنا کی آگ سے چونکتے ساتھ ہی بسترِ مردگزیدہ
میں راکھ تیمم عکس پہ نقش جسے شریانوں کا سکتہ سمجھتا تُجھاتا خواب کے دائروں میں دیکھتا بھولتا
آگہی باندھے سمیٹتا بادل، چاند نکلتا، ڈوب اُبھرتا

---

mistress of a fluid, femanine discourse that assimilates patriarchal language and reiterates its ominous warnings in sympathatic, crerative form. If the paternal voive is imperious and sonorous, the

hyperbole, etc.) pronounce and reassure themselves then to fall, necessarily forgetting themselves until their reactivation, their reawakening in other statement of the excess which also later will become another decline and another crises. From its very first breath, speech, confined to this temporal rhythm of crises and reawakening, is able to open the space for discourse only by emprisoning madness. This rhythm, more over, is not an alternation that additionally would be temporal. It is rather the movement of temporalization itself as concerns that which unites it to the movement of logos. But this violent liberation of speech is possible and can be pursued only in the extent to which it keeps itself resolutely and consciously at the greatest possible proximity to the abuse that is the usage of speech — just close enough to say violence, to dialogue with itself as irreducible violence, and just far enough to live and live as speech. Due to this, crisis or

ملارمے کا خیال تھا کہ لفظوں کے اردگرد خاموشی پیدا کر کے شاعری کے ذریعے لفظوں سے منہ بند حقیقت کو صاف کیا جا سکتا ہے۔ خاموشی کی خاطر زبان کے ذریعے، فن کو لازمی طور پر از خود زبان پر بھر پور حملہ کرنا چاہیے۔ مارشل میکلیوہن نے کہا ہے کہ تحریری زبان بصری مکانیت رکھتی ہے اور گفتار سمعی مکانیت رکھتی ہے لیکن فی الحقیقت یہ ہو رہا ہے کہ تحریری زبان کے اصول و ضوابط کو چھوڑ کر اس کے میٹا فارموسس کے ذریعے ایک ڈھیلی ڈھالی، زیادہ وہبی،

(ہری ٹہنیاں "ماآخذ" صفحہ 122 تا صفحہ 125)

"ماآخذ" میں شائع شدہ اِس نظم میں نامکمل سطروں کا وفور و اجتماع، بوجھل اور طویل شقوں سے کم زور پڑنے والے افعال، نیم پیدا مفاہیم کا بہاو، قطعیت کا شدید

"mother tongue" of ALP is reduced, finally, to a whisper of polyphonic labial "Lps" in the last lyrical passeges of the *Wake*. Anna's provocative river-speech constantly subverts phallocentric

کم منظم، غیر یک رخی اور لفظوں کے وفور والی زبان وجود میں آئے۔ ہمارے زمانے کے پروز نیرٹوز میں کچھ اِسی قسم کی زبان استعمال کی جا رہی ہے۔ جوائس، سٹائن، گنڈا، لارا رائیڈنگ، بیکٹ بڑ وہ زبان استعمال کرتے ہیں جس کی توانائیاں گفتار سے آتی ہیں۔ اِس اسلوب کی وجہ سے ہم معنی کے اُس تصور سے منقطع ہو جاتے ہیں جو لفظوں کو ٹیکسٹ سے باہر اشیا کے 'ریفرنس' پر دیکھتا ہے: یہاں لفظ کے معنی، بقول وٹگنسٹائن، استعمال ہے۔

oblivion perhaps is not an accident, but rather the destiny of speaking philosophy — the philosophy which lives only by emprisoning madness, but which would die as thought, and by a still worse violence, if a new speech did not at every instant liberate previous madness while enclosing within itself, in its present existence, the madman of the day. It is only by virtue of this oppression of madness that finite-thought, that is to say, history, can reign. Extending this truth to historicity in general, without keeping to a determined historical moment, one could say that the reign of finite thought can be established only on the basis of the more or less disguised internment, humiliation, fettering and mockery of the madman within us, of the madman who can only be fool of a logos which is father, master, and king.

Cogito and History of Madness

by **Jack Derrida**

انقطاع، اِدھر اُدھر کی زبانوں کے تلازماتی انسلاکات، مائیکرو کاسمک اِمیجری کا انفس و آفاق کے 'میکرو' مفاہیم سے زبردستی کا ازدواج اور گویائی کی ارادی تکثیر و تقلیل موجود ہے۔ یہ چیزیں ''قدیم بنجر'' میں وسعت آشنا ہوئی ہیں۔

---

discourse and chants lisping libidinal iterations that arise out of the unconscious and appeal to a collective, Jungian racial memory.

"Language and Desire in James Joyce"

قدیم بنجر

1

قدیم بنجر:

حیات اندر مدام رونق نژاد

قدیم بنجر سیاہ ذرّوں میں بٹ گیا

شہر کی خرابہ گزر گہوں کے ساتھ ناچتے اجنبی دیاروں کی دھول قدمی معاونت کا عذاب، شکنوں میں گرد؛ بہتے ہوئے جہنّم کی راکھ سینے پہ منتشر؛ شبیہیں انجام ریزہ ریزہ؛ محال کی مشتبہ حرارت؛ بدن دکھن، ترمرے، دھماکے؛ تضاد راہوں میں گرتی بہتی ارادتیں میرے پاؤں بالکل ہی اٹ گئے ہیں۔ مرے ارادے کی سیڑھیوں پر نزار صدموں کے عہد تہوار آبلوں کی شکستگی ہے۔ چلو مسافت مزار دیدار ہو گئے ہیں، بے کار کی سزا شور تند تائید کے لیے بے طلب شکستہ نصیب اعصاب پر ابھی سے محیط گردوں، زمانہ رگ رگ رواں دواں ہے۔ سوالِ بے چارگی کا موقع گزر گیا۔ کچھ تو مل گیا۔ مرمریں بغاوت اُداس راہوں کے سرد چہرے پہ جم گئی ہے

مگر حوادث شکار قہر آبرو مروّت کا روپ ٹھہرا ہوں

میرا صدمہ سکوت بالکل منافقت ہے

میں کچھ کہوں گا؟ ضرور! ہرگز نہیں۔ یہ اقرار تلخ عیاش ذائقہ موت ہے۔ تقابل کی منفعت محض وقت پر منحصر ہے۔ ٹھہرو، میں اپنی ہستی کا آپ مقصود ہوں۔ مری ذات ذرّہ ذرّہ بکھر چکی ہے۔ علاقے نسبت سے بے خبر ہیں۔ جہاں کہیں بھی نمو کا خدشہ ہو، میرا بھرپور تذکرہ کیجیے۔ میں انجام کے عقب سے جمود پھیلاؤں گا؛ تقابل مدام کی منجمد اضافی حکایتوں شورشوں کا اخلاقی آخری کُلّیہ نتیجہ نہیں؛ فقط زمانے کا معرکہ ہے، دوام اَدنا مسافرت کا لباس ہوتا تو بات بھی تھی؛ دوام بے حرکتی کا یادوں سے ماورا سلسلہ کہ میرا وجود شدّت سے جھنجھلاتا ہے، کس طرح آ گیا ہے؟ چھوڑو، میں اپنی راہوں کے پیچ وخم پر نثار وقتوں کی بندشوں میں سیاہ لذّت سے آشنا ہوں

تمام سڑکیں دھواں دھواں ہوگئیں۔ اکیلے کی دست رس کے تمام تر اہتمام دھندلاہٹیں ہٹیں یاتنی رہیں۔ وہ خوشا جزیرے نصیب خوش خلق ٹمٹماتے نگاہیں افسوں جھپکتے؛ کھٹکا جو دل میں ہے، رکھیے؛ میں کچھ مانگتا نہیں۔ گام گام منزل فساد بھرا محاذ، ہٹ جایئے، سیاہی کو چھوڑیے۔ شب جہان الجھا لباس غرقاب ساعتوں کا ثمر شہادت نصیب گرداب میں نہیں ہے۔ شرر بتدریج، رفتہ رفتہ بھگوسکوں گا؟ میں تھک گیا ہوں

زمیں اساطیر لحہ لحہ نسوں کا شبنم محاسبہ، میرا ماتھا گیلا ہے انجماد آبرو

اذیّت کی رزم گاہیں یقین جڑ سے نہ کٹ سکیں، مات بھی مقدر نہ ہوسکی، عضو عضو ذآمت معاوضے؛ معنی شوق بہکاتے جھلملاتے مجاز قطرے ہیولوں طعنوں کے تار و پود انتہائی خانہ بدوش خواہش کے نقش ہیجانی کش مکش کے بہاو کی منزلیں ہیں۔ جم کر نہیں لڑا۔ میرے تشنہ قدموں کے نیچے خوں دھول دھند خاک نہیں بنا۔ میں وہیں کھڑے کا کھڑا رہا۔ جب ہوا گزرتی ہے زخم تازہ ضرور کرتی ہے۔ آنکھیں مٹی سے بھر گئی ہیں۔ سفید جھالر ٹپک رہی ہے

قدم قدم پر دھواں تکلّف تضاد جھگڑوں کی نامراد آرزو رگیں چاٹتی سیاہی پہ کون گلنار ہو کے گزرا ہے؟ چاہیے یہی، ہم ڈٹے رہیں؛ جو عقیدت احساس کی تجارت کے مرتکب ہیں، نہیں سمجھتے؛ خسارے سودے کی آستیں سامنے سے پھٹتی ہے۔ شور ہنگامہ کس لیے ہے؟ شریر بچو! شریف لوگوں کا پیچھا چھوڑو۔ طویل مرقد نصاب کونے میں آگ جلتی ہے۔ جلتے حاسد نفیس بہروپ دو بدو گفتگو سے لرزاں ہیں۔ بے زباں لاعلاج شعلے بھڑکتے بے حس نحیف؛ مشکل؛ تکویم مشکل؛ غلیظ تقویم خوش نما انتری عقیدے بدن میں رُوپوش کاوکاو تڑپ رہی ہے، گناہ مرکز میں طاق سائے کا رقص؛ دیوانگی؛ پریشان فرشِ دل؛ انجماد، صدمہ

سمجھ سکیں تو یہی بہت ہے
منافقت رمزآشنائی کا خوں بہا تیرہ چہرہ احیا نہس جلاوطن موت کا نمونہ ہے

انتڑی غلاظت سمیت ظاہر کے روبرو آ چکی ہے

بھکو نہیں! بتاؤ، معاونت رات کا بھروسا نہیں رہا؟ ٹیڑھے میڑھے
حالات کج ادائی کے تیرہ محور مقام کے شعبدوں میں گم نام ہو چکے
ہیں؛ ہزار ڈھونڈو؛ فساد گرد دم کہ اس کی فطرت کا مقتضا ہے، عذاب
کاٹے گا؛ صبر کے باوجود آنکھیں رطوبتیں چومتی پریشاں؛ یہ کیا ہوا؟
شاخ کتنی ناپائیدار نکلی؛ عقیدت اضداد وصل ہر چند دھکا زوری ہے،
کرکرا ہو گیا؛ توازن نشاط محور فنا ہوا

سر بسر زمانے پہ آشکار اجنبی کمینہ جلاوطن مرگ دُود چمنی پہ جم گیا۔
عقیدت لحاظ رکھتی نگاہیں پتھر پہ گڑ گئیں؛ ارادہ مسافرت موج
سبز قدمی بھنور سے مربوط انتخاب؛ آبرو گزرگاہیں نقش خوں گفتگو کے
اکھڑے نزار لہجے میں ڈھل گئی ہیں۔ قدم زمیں پر نہیں ٹھہرتے۔
ہرے تشکک کی تیرتھ اندھی عداوتیں ہچکیاں ہیں۔ مجھ پر بھروسا رکھو،
میں ریت دیوار تو نہیں ہوں، ہوار گیس کس طرح بھرے گی؟
سیہ مہاکال نیلی نیلی رفاقتیں حاشیے سمندر: کہیں کٹا، ٹوٹا پھوٹا،
غم ناک، لاعلاج۔ آنکھوں میں بسا واہمہ تردّد؛ قریب آؤ، یقیں کے
سینے پہ سینہ رکھو؛ یقیں تزلزل میں ٹھہری لرزاں پھنسی ہوئی پسلیاں
اذیّت سے کانپتی ہیں۔ معاً ٹھہر جاؤ، دھڑکنوں میں دکھ کی دبی ہوئی
ہچکیاں ملاؤ نہیں ذرا حوصلہ کرو؛
قدیم شادابیوں کی رُت رات کا تشدّد نفاذ ہوگا

فغاں گل آرا بہار چہروں پہ آئی؛ ٹھہری؛ قدم خزاں دھول سے رپٹنے لگے۔ میں ہارا۔ بہار مدقوق، پھول حیراں؛ مزاج بے لذّتی کے اوراق، تھوک سے ہولے ہولے کھلتے، سمٹتے؛ خاموش بُھر بُھری صحبتوں کا احیا، مکالمہ ٹوٹتا بکھرتا؛ حضور کیسے ہیں؟ — اتنے کبڑے پلوں پہ قدموں کی مُردنی ریل پیل؛ سینہ فلک منقش روش روش گرتی خوش بُوؤں کا ہجوم؛ کندھے سے کندھا چھلتا ہے۔ دھوپ آدم طلوع دشوار ہوگیا۔ عزائم کی جنگ جُوئی جھڑ گئی۔ کون جینے کی تاب رکھتا ہے؟ جب تلک خون میں جُست جُو کی رمق ہے۔ گرداب گرد ریشوں رگوں میں اموات کے خزینے نراج رسوائی سے در آویختہ ہیں، راضی نہیں ہوں، کڑھتا ہوں، پھر بھی سہتا ہوں۔ میرے ہونٹوں کی آگ بھی کم اثر ہے۔ اجڑے دیار بوس و کنار قاتل ہوس خزاں رُخ ہیں۔ گرد سیلاب سے لتھڑتے لوازمات امتحاں بہار آفریں تلذذ نشاط کے محض دائرے ہیں: نفیس، عندالطلب، کرنسی کے نوٹ، و احسرتا حساب و شمار سے ماورا تشدّد کے ذائقے، پھر بھی اجنبی کڑکڑاتی سردی حکایت انزال حرف ممنوع لا شناسا جہانِ خواہش دراز ٹھہری ہے

روز و شب کی مکالماتی عقیدتیں وسوسے میسّر نہیں ہیں تا وقتے کہ تاسّف کے ہاتھ ہلتے ہیں

عجز آتش خمار میرے بدن کا ادراک ہے: پریشان دھواں، بھبھوکا

بھبوت؛ میرا وجود تیرہ شکستگی سے نڈھال، بے بس! کٹاو، اُمید۔
باریابی قدم شناسی کے آڑے ترچھے مہیب جدول میں ذرہ ذرہ مقام
کی گردشیں چھپی ہیں؛ صدا بہ صحراحیات اندر مدام رونق نژاد رسموں کی
شرط؛ راہوں کا ایک جنجال؛ مرگ سلجھے؛ قیاس کرنا، یقین رکھنا؛ جو
آسکوں گا تو آ ہی جاؤں گا۔ وقت مشروط ہے وگرنہ انھی قرائن سے
منسلک ابتدا عقیدے کی دھوپ نکلے گی

2

ذرّہ ذرّہ محال کی بکھری پتّیاں

حکایتیں موسموں کی بارش میں ناتمامی سے ڈر رہی ہیں۔ جمود سڑکیں روانگی خوں فشاں تکبّر سیاہ گل کاریوں کی تعظیم سرسراہٹ؛ حصول آغشتگی دمادم رکیک حملے: تڑپتی بانہوں میں بے کراں: رنگ چاروں جانب؛ حذر حذر؛ سطحِ مرتفع پر رجم زناکار عاطفت سبز دھیمی دھیمی ہوائے گل؛ موسموں کا اوقات سے تصادم: فشار تائید رانوں ٹخنوں کا ضعف، توبہ؛ نہیں شرارت مزاج تمثیل جشن کے زخرے پہ خنجر کی دھار چمکیلی سرخ، کالی؛ تباہ آماج گاہِ عصیاں ملال قدرت کے زم بوسے کہ رمز گوئی کا امن چھن جائے؛ ٹیڑی میڑھی مہارتیں گفتگو بجل راہ کے ٹریفک کو عار آتی ہیں؛ جاؤ؛ دیکھو؛ لبوں کا ڈھیلا قبول آمادہ لقمہ بے بس؛ تمام بیدار ہیں؛ ملاقات کا دریچہ فساد خوش بُو ہوا ہے؛ سڑکوں پہ گھومتا ہوں، سیاہ بارش کا وقت آئے گا، اور...

دنیا منافقت کا ذبیح گہوارہ: خون آلودہ
مصلحت کیش راندہ مردود شوق شعلہ

تھی کہ مجروح کے لبوں سے کراہ اٹھتی ہے

توبہ! ردّوقبول بہجت بجز خرابی تمام کیفیتوں کا فقدان اجنبیت عذار
زردی بھلی تو لگتی ہے، تازہ ہرگز نہیں
بیاباں کی بعد دوپہری دھوپ، روشن کنارے کجلا رہے ہیں
بوجھل دھواں قدامت کا شور اکتاہٹوں کی بدحال رینگتی کش مکش مہیج
تھکاتی آسودگی، تکلّف کا شائبہ تک نہیں

تصنّع کا آخری مرحلہ: حقیقت: بدن، ملمع: دوئی سے بیگانہ، اجنبی، اس کی آبرو کے سینہ دفینے کو دیکھتا ہے۔ یہ کون سی معذرت کی تقسیم نوبہ نو اُلٹے سیدھے جذبوں کی چاندنی سے مہیب احساس کی حنائی زمیں پہ روشن ہے؟ آج شرماؤ۔ بے حیائی یقین کا ایک مرحلہ ہے۔ عدم دھاچوکڑی دھڑ ادھڑ عذاب رقّت کی نصف قطری مطابقت کم حصول بے قاعدہ، یقیں کرو، نہیں تو شرماؤ۔ دیکھو، شرم وحیا کی تندی بھی خوب شے ہے۔ مگر تمھیں کس نے ڈس لیا ہے؟ ذرا نگاہیں اٹھاؤ، دیکھو، ہوا کی دیوار تھم گئی ہے۔ دلوں کے دروازے کھٹکھٹاتے حنائی سایوں کی مشعلیں دور تک اٹدتے بھنور کی تقدیس کے تعاقب میں طاقِ نسیاں کی تشنگی داستان کہتی چمک دمک؛ ملگجی عیادت کے زیرِ داماں حقیر مقتول؛ حشر ساماں خزاں اُداسی کی نوکِ خنجر پہ قطرۂ تازہ دم ٹپکنے سے پیش تر کیا عروسِ لالہ وگل کی ننگی ہتھیلیوں پر فنا کی سرسوں جمائی جائے گی۔ دُبلی پتلی حریص ہمسائیگی کی باتوں میں رس نہیں ہے۔ مگر تمنا کے

بھید کھلتے ہیں، اُف حذر، آدمی بشارت کا لفظ اعجاز ہے

خود اعتمادی، لہو کے چھینٹے، خبر کے امکاں
نہیں نہیں، امتحان کا مرحلہ ہے، دیکھو
نہیں نہیں، مضطرب تعیّش کی بارگاہوں میں جسم کھونے لہو گرانے کے بعد بھی تشنگی تمنّا طلب چبھن بھولتی نہیں۔ کون؟ کیسی پوشیدگی ہوس موج دشت موجودگی تڑپتی ہے، تلملاتی۔ نہیں نہیں، موسموں کی بارش میں زہر باطن؛ فساد موجودگی؛ تذبذب میں ابتدا کا شہود چشمے کی بے کلی کے ابھار میں ناچتا ہے۔ میں جانتا ہوں: خوابیدگی کا موسم ہے؛ آگہی کا طلوع ہوگا

غلیظ کہنہ حروفِ ابجد سے لفظ ترتیب پاسکیں گے
میں نام لکھوں گا

چہروں دیواروں شاہراہوں کی اجنبیت برہنہ خُوں گرم اسم اثبات سے ملوّث جہاں جریدے پہ احتمالاً خیال پابند فعلیہ جملہ رائج الوقت سکّہ شہوت کی دست رَس میں؛ جو ہے مُعَنوَن مری ذات سے، یقین جانو مری گواہی کا مستحق ہے! تو جب میں تحریر کے مصائب نقوش پھیلاؤں، دیکھتے رہنا؛ بدعقیدہ معاونت آنکھیں چار کرنے سے خوف کھاتی پھرے گی: بحثوں، بہانوں، جھگڑوں میں؛ عین اُس وقت رمز آمیز عہد شرکت کا خواب راہوں کو ڈھانپ لے گا، مرا

تعاون بعید امکان میں شہادت یقین قربت کا لمس ہوگا

مگر عقیدت وگار ٹھہرے رہیں، ابھی کچھ نہیں ہوا ہے، گماں مُبر، بیشہ زہر تنہائی نشۂ رنگ سے در و بام پر کھلے گی؛ نہیں، قیاس اختلاف چہروں کی منزلت منقلب حدود اربعے چھین لیتا ہے، بخش دیتا ہے؛ مسخ بدشکل خوب رُوئی برہنہ اندوہ نفسا نفسی کی گھٹن سرایت سے تازہ تازہ بدن کی کایا کلپ — یہ بات بنتی نہیں، مرا ذہن تلخ بدہیئتی سے مصلوب ہو چکا ہے۔ اجاڑ اُدھڑی تباہ سڑکوں میں ترکِ ترتیب جلوہ زن ہے؛ قیاس کہتا ہے؛ ہونہ ہو؛ برہنہ جمال دوشیزگی قباحت ہنوز یک جا نہیں ہوئے ہیں؛ ضرور ہوں گے؛ یہی لق و دق بشرکہ راہوں کی راہ ٹھہرے گا میرے زخموں کی آبرو کو حنائی پھولوں کی سطح بخشے گا، نرم ہاتھوں سے ہاتھ چھونے کو آگے آئے گا

دیکھ لینا، زمیں ہواؤں کو چھونے دے گی
ہزار ہا خواہشوں کی حدِ ممانعت ٹوٹتی سمٹتی ملائمت:
کن نحیف سطحوں کی دوبدو گفتگو؛
مقاصد مہیب انداز نرم شیریں مبادا فطرت کا رنگ پھیکے عتاب آتش مزید قطع و برید مشکوک ریگ زاروں میں ذرّہ ذرّہ، گنہ کا خورشید، ڈوبتے جھانکتے زمہریر زلزلے ظلمتیں کشاکش کا مرگ آموز حاشیہ اختتامی تائید

زرد عارض گلاب
غصیلے دیارِ معنی سے موج در موج بڑھتے پانی
مہین سلوٹ: ابھرتی، تابندہ زخم خوردہ
تڑپ تڑپ کر مطابقت راز روشنی پھیلتی سمٹتی
خبیث چورا ہے تک مسافت سیاہ افسوں طراز قدموں کا بے تحاشہ نزول
جلتے شفق تناظر
مجال کیا جو سکون و ذلّت کی دشمنی مول لے کہ صبح آفاق سرخ رنگوں
خیال اندر ہجوم کی رہ گزارِ پیچاں فساد پھیلائے

جُست جُو کے تمام کرب و بلا کی ہیہات
اختلاط ممسک غبارِ تنہائی دشتِ بے چارگی سے محدود خوں گھلاتی
گزرگہوں کی چھپی کراسنگ
آہ، مردود کو، کب اثبات مشتمل بر سفید یخ بستہ جُھر جُھری خوف
زنگ آلودہ بے اماں گردشوں کی پُر ہول لپٹی لذت
عجائبات آبرو بہاراں کے دیکھیے
انگبیں عداوت زوال شب حرف زن مقامات
مستند محلِ نظر فسادات مرمریں دائروں میں خم ٹھونکتے، تنومند کھیتیاں
دھول؛ سینچتے؛ طیش اُلّو کے پٹھے کتے کمینے، مُنھ پر وفا ذلالت
قفا، دفع دور؛ ذم ذنب قہر عیش کھاتے
ملامتیں کھولتے
پُرانے جہان کی خواب ناک گدلاہٹوں میں وقفے

مداخلت کا مدار ٹیڑھا
سکوت خواہش کو ہولے ہولے فساد تلچھٹ
مذاق توہین کے تحیّر زدہ تمسخر کے ولولے
چھیڑ چھاڑ؛ پرہیز لازمی ہے
قدم قدم سے ملائے مہلک مزاج مونولتھک حجابات اندھے

رستوں کا ازدحام؛ انتقامی سر سبز روشنی میں گزر کرو
مشتعل بپھرتا عناد خوں دم بدم وریدوں میں سینہ کوبی
منضبط بے بسی کا آہنگ سرد پہلو میں ایک جمِ غفیر
جدول شکستہ اشراف
بے طریقہ پلٹ جھپٹ سے اُداس راہوں کے گنجلک جال میں تمنّا کے
پھول پژمردگی میں آہستگی سے مرتے ہیں، ناچتے ہیں

قریب چوراہوں کو ملاتی سڑک مدوّر ہری بھری باڑ، ٹوٹتی ہجوکوں سے آگے بڑھتی، عقب میں لوہے کا جنگلا پوشیدہ گاہے عریاں؛ سلاخیں کانٹوں کے آہنی ناخنوں پہ آراستہ صف آرا؛ مہین سر سبز گھاس کو روندتے نجی راستوں کے مرکز میں ٹوٹا فوارہ، اردگرد پھولوں کی منڈلیاں اِکا دُکا خزاں رسیدہ گلاب کے جھاڑ؛ باڑ کے ساتھ ساتھ مریل کبھی کبھی ہنہناتے گھوڑے؛ طویل قامت درخت، چوگرد نان بائی، نجومی، حجّام: اُسترا دھیرے دھیرے چلتا ہے، بات

سرگوشیوں کا چٹخارا: آگ مدھم تھی؛ کان کے پاس بال باقی ہیں؛
شبھ لگن ہے؛ تو صاحبو کیا مزا؛ چمک دار کھوپڑی؛ تیل: تھوڑا تھوڑا؛
قِران بُرجِ حمل میں: فٹ پاتھ، ڈسٹ بن، بس سٹاپ: بے کار
زخم خوردہ ٹکٹ کا پرزہ؛ جلے ہوئے سگرٹوں کے ٹکڑے

تمام لوگوں نے اپنی میدان کی سیہ نوشیوں پہ آنسو بہادیے ہیں
مگر زباں ذہن گنگ آماج گاہ ذلّت کا رزمیہ لکھتی انگلیوں سے خراج
بدنامی کم نصیبی خسارہ برداشت اس لیے کررہی ہیں شاید بہار بدلے؛
رُتوں کے زرتاب حاشیے کرب کی قیامت سے بہرہ ور ہیں؛ ہزاروں
چمگادڑ آنکھیں روشن ضمیر تغییر منقلب آرزو کے ہیجان میں نہیں
دیکھتیں؛ سبھی کچھ فضول باطل؛ وہ اپنی خودکار منجمد بے بسی پہ اِتراتی
ہیں: متبدّل نہیں ہوا ہے؛ سیاہ آغاز کی غٹا غٹ ...

یہ لاشناسا زمین تاریخ کے تصادم فساد لمحوں کی جنگ شریانوں بیچ بہ
دندناتے احساس میں جمود اجتناب پابند مردہ گلیوں کی خندقیں پھاندتی
یقینی فصیل کے پاؤں چاٹتی گھپ اندھیری کہنہ شعور ایجاد لسلساہٹ
لپیٹتی منہدم زمانوں کی گیلی مٹی کی چپ سیاہی بسی غریب الدّیار پھسلن
بنی ہے۔ قدموں کا بوجھ کیچڑ تو انگلیوں سے ٹپکتا گرتا مچلتا صدمہ، مرے
سخن پر مہیب تیرہ و تار ٹھہراو کے عمومی نشاں لگائے؛ حروف نقش و نگار
کے روبرو کھڑے عکس دم بخود منجمد رہیں؛ پھر بتایئے رات کیا کرے

رات سرد ہوکر گزر گئی ہے
اُداس پھولوں کے چہرے گیلے ہیں

ناشنیدہ کی دھول میں گم گذشتہ صدموں کی دل کشی ناچتی ہے۔ چُپ ہوں۔ کسی نے پوچھا نہیں ہے لیکن سنو تو اچھا ہے۔ دھوپ نے اپنی پلکیں پھولوں پہ ڈال دی ہیں؛ حکایتوں موسموں کی موہوم سنسناہٹ تڑپ رہی ہے۔ سَحر گلستاں کو چھیڑنے کے لیے لعابِ دہن کو ہونٹوں پہ مَل چکا ہوں۔ نئی ہواؤں کا بوجھ دل نے اٹھالیا ہے۔ خبر کے دامن میں دل چھپانے سے فائدہ؟ کچھ نہیں! سفینہ جا کر کنارے لگتا تو دن چمکتا۔ اجڑتے گاؤں ضمیمہ انسانی شہر سڑکوں پر آمدورفت میں پریشان ذرّہ ذرّہ محال کی بکھری پتّیاں؛ شاخسار ننگی اُداس بانہوں کے بوجھ محنت میں ٹوٹ گرتے بدن تشنّج کے آئینے؛ لہلہاتے کھیتوں کی دُوراز کار یاد ٹھنڈک جھلتی راہوں پہ سینہ تانے سراب شبنم بکھرتی جائے...

3

سیری برم بلائے مبرم

زمیں نشانات کا مرقّع ہے؛ بارہا خیمہ زن گنہ گرد باد؛ پتھر کے چہرے؛ میری جبیں ابھی سے چمک اٹھی ہے۔ میں کھو گیا ہوں، ندامتوں کے لکیر دھاگے میں کنڈلی مارے چمکتے دھچکے، ترستی آنکھیں الجھ گئیں: کنکری کہ پانی میں ڈوبتی ہے، جہان کے ساتھ ڈوبتی ہے۔ کٹاو بھرتا سمٹتا کھلتا؛ ابھی تنے کی جوان دیوار کٹ رہی ہے۔ میں روشنی کی حیاتیاتی فصیل میں گھٹ کے مر رہا ہوں۔ کہو کہو، میں کدھر کو جاؤں؟ مرے تحیّر کا راستہ گھاٹیوں سے ہوتا ہوا سمندر کو جا نکلتا ہے۔ رخنے گھاو فساد۔ لہروں کا دائرہ بن سکے گا؟ ہرگز نہیں! اسی کنکری پہ خودرُو مسام جذبے کی تیرہ تابندہ گھاٹیوں زلزلوں سے ہوتے ہوئے، زمانے میں آ گئے ہیں۔ جنوں گزرگاہیں سخت پتھّر، غضب کی سردی ہے۔ پھول نکلا ہے: خود ارادہ، فساد زائیدہ، لا و اِلّا

حشر ساماں خیال کی دھول دھوپ چلتی ہے
چپکے چپکے تھکن کی وادی کے خدّ و خال انجماد تیرہ زوال میں جذب

رات دن کے افق نے ٹھہرا لیے ہیں۔ اِمروز کی جبیں پر گھڑی کا مہمان انفعالی ستارہ روشن ہے۔ آؤ، خوشیوں کے چاند ٹانکیں، کہیں: گزرگاہیں بے کراں لازوال رشتہ، اجاڑ، چوگرد منسلک، خود سے متحد

ڈولتے نفس آنکھیں ڈھونڈتے ہیں
یقیں کے دامن پہ شب ستاروں کی رزم گاہیں اُداس ویراں ہیں

مرے بھائیو! سفر محض اجتہاد اختیار کرنا خباثت اندوہ دل پھپھولوں سے رُوکشی تو نہیں؛ جو نخل نہیں اسے احترام آتش جلا عطا کرنا ہے۔ مقفل محافظت بے خبر کی بدقسمتی ہے! رزق آفرینی بے قاعدہ شعور اشتہا کریمانہ سست رو موج کی گزرگاہیں دفترِ روزگار انڈکس، اِس لیے بھی تو آگہی سے گریزپا خاک وخوں کی ریکھائیں، ہم نے رکھ لی ہے، جب بھی آسامی ہوگی، فی الحال معذرت ہے...

عذاب دن چڑھ چکا؛ شعاعیں ہزاروں کھمبوں کے گرد رقصاں شبینہ درماندگی قباحت کے زائچوں میں بٹتی رہیں تو کیا؛ خوش بُوئیں گئیں؛ اب تو ابنِ آدم کا صُلب فوّارہ کند لانی، شکستہ اعصابی قحط، بدبو سڑاندھ، سورج غروب، تحلیل کی طمانیتوں کا بکھراتا اشتمال؛ آبرو دریچے میں کھیلتا والہانہ کھلتا ہے۔ مغفرت دن دھواں طہارت کی بازیابی، نہیں اڈونس کے بیج بوئے ہیں، خون کا واشگاف اثبات روئیں روئیں میں کانپتا ہے۔ شکم منقش، بھری بھری چھاتیاں، توانا ستون،

اندھی لحد میں نطفے کی چپچپاہٹ۔اتر بھی جاؤ۔تم تو خوب صورت بھی ہو۔نہیں نہیں، اجنبی ہمارا مباشرت عہد ہو چکا، ایسی باتیں اپنے معاہدے میں نہیں ہیں، جاؤ بقایا گن لو! بہت بہت شکریہ۔اُٹھنّی کے سگرٹ، اندام سُست پیدل مقام چکراتی دھند نتھنوں کے روبرو صاف چہرہ شیشے کو منجمد رینگتی رطوبت سے چومتی ہے

مشق اغماض شوق متنازع فیہ اعمال کا حقیقت شناس نخچیر، کون پس ماندگاں کی جانب کہ ان کی خفت کی نیم شاداب سرخ گالوں کی تمتماہٹ رکیک ذاتی دفاع موسوم ہو، برنگِ آداب لوٹ جائے، اُن آسمانوں کی وسعتوں میں، قریب تر بھی، معانقے سانس چھینتی روشنی صبوحی شفق رگوں میں جدائی کا وقت دندناتا گزرتا سیری برم: بلائے مبرم بجز نقاہت چمکتی بیزارگی نہ ہوتی جو ہضم و تحلیل کی مساعی کا رنگ در رنگ چاروں جانب ہے

رابطہ مختصر ملائم پریٹیس: جاؤ، چوراہے کی صلیب آنکھیں موندے، تکتی ہے، چھوڑو۔ہمارے مدفن کی چولیں ڈھیلی ہیں

دن کی آوارگی فقط رات کی بہیمانہ شہوت افسردگی کا رقبہ کہ جس کے دم سے ہنوز باقی ہے، دردِ زہ کو ہر بار جھیلتی ہے۔بلا ارادہ خلافِ خواہش اسی لیے پینٹو مائم اندر ضرور ابکائیوں میں چٹکی نمک
زباں کے زخموں پہ ڈالتی ہے

مزا ہے، بدمزگی موسموں کی تعبیر میں خرابی شکار ہوتی ہے
ساری راہیں اسی مقابر محیط مخبس میں آنِ واحد کے ساتھ دم توڑتی ہیں

ہذیان ہوشیار امتناع آوارگی
سبھی کے ملاحظے ہیں: جو رات کی رات ہیں
جو، جن کو کمروں کی منجمد سرد راتیں ڈستی ہیں

سوچنا معرکہ نہیں ہے
عمل عمل ہے؛ عمل کہ ہڈی کا گودا خواہش کی آگ جذبوں کا روغنی استخوانی ٹھنڈا مہیب انیمل — چمکتا، میلا، غلیظ، کھرچن سے آب دار: اس کے موتیوں والی پتلی مالا: ہر ایک دانے پر زہد و عبرت کی نادمیدہ تنی کچی تشنگی سے بھرپور اجنبی انگلیوں کا انکار عریاں، قہار، تھرتھراہٹ پسند، کہنہ

رقیق رطب اللساں پرائی میٹ پیٹ کی سلوٹوں تمناؤں کشف تابانیوں سے ہونٹوں پہ ہونٹ رکھتا ہے: پھیلتا مرگ زار سورج طلوع تائید کے کناروں کو روندتا مخملیں تصنع سے منعکس رات کا بدن چاٹتا ہے۔ شاخوں کے سائے پیوستگی و پابندگی میں گم نام گنجلک بہتے پانیوں کے بسیط سینے میں غرق ورثے بریٹ شبہوں کا نامکمل سیاہ ڈھانچا: پگھلتا پانی میں پانی جمتا؛ مذاق رکھتا ہوں

زرد موسم زبور آیات جسم و جاں کے زہے نصیب آپ راستہ ہیں
گزر کریں؟ یا ابھی نہیں؟ نہیں، مناسب نہیں
زمانہ بحور پابند نالۂ نَے کہ ہوتو ہو؛ کون جانتا ہے

مرے لیے برق برگ لرزیدگی کہ رفتار کے تواتر میں جلوہ گر ہے، تشابہات اختلاط زرتاب صبحوں شاموں کی گیرودار اِمتزاج رعشہ مبارک اندام خوب رُوئی خراب کرتی ہے: سبز ڈنٹھل پہ جاگزیں پھول کانپتا ہے! سدا سہاگن سڑک نے پھولوں کی آمدورفت بے قرینہ تگاپوے رنگ و نور صحرا نورد جھونکی ہے؛ نیم روشن، اتھاہ، شرمندہ جب کہ ماسبق چھن چکا ہے؛ قدرت مآب نامہرباں کشاکش فساد آباد منزلیں سلوٹیں، جبیں پر چمک اٹھی ہیں؛ خیال کرتا ہوں؛ ابھی ابھی انفعالی قطروں کا رقص ٹوٹا ہے جو بھی تقصیر ہو: گوارا ہے؛ پچھلے سالوں کا ناتراشیدہ، مُنحنی سخت جان پودا سنبھل گیا ہے: مہیب بدشکل، سینہ تانے؛ حقوق خیر البلوغت آموختہ؛ خود آرا

گواہ رہنا، ہم اپنی مجبوریوں کی تحسین ناشناسا سے منفعل، خوب ناخوب کی حدیں باندھتے رہے ہیں
جو قابلِ ذکر کارناموں کی داستانیں رقم کروگے
تو یاد رکھنا
ہمارے حصے کو
ہمارے حصے کا چند جملوں پہ مشتمل مختصر سافٹ نوٹ

4

نفیس لامرکزیت اظہار

نقیب گویائی حرف زن بالا رادہ سبقت کہ شرف ذومعنی آرتھوپیڈک
اتحاد انضمام بے ڈھب بجز کراہت عدم تشدّد کہ دانت کھانے کے اور
ہوتے ہیں؛ برسرِ عام لعن طعن؛ اس کے مُنہ پہ تھوکو؛ نفیس فسق و فجور کی
ڈالیوں نے ہیبت سے چمٹے پتّوں کا نرم تازہ کلوروفِل اس طرح نگلنا
شروع کیا ہے؛ سفید میگنولیائی غنچے دھڑوں پہ دہشت زدہ سراسیمہ
بے ارادہ گڑے ہیں: دل کو مآلِ کم تر کا پچی رَس روگ: گھُن
سرایت، برادہ
تجویز ہو رہی ہے، دبا دیا جائے

مزاج کی رونقیں نفاست وسیلے قانون صاف ستھرا رکھیں گے؛
بنجر قدیم ذرّے گلو و گفتار میلے کرتے رہے ہیں؛ فٹ پاتھ منضبط شہری
زندگی کے علامیے کنکریٹ روشن
مبادا تعبیر چھینتے تند تنگ مبحث کا آرتھرائٹس فساد
پتّھوں کی اینٹھ تلخی دہن مزا کِر کِرا

قدامت پسند کابوس شیشہ در شیشہ
شگفتہ مدوّر سیاہ سورج کے درمیاں
گردبادِ تکذیب میں اُڑتا ہے

لگا ہے چوراہے میں چکا چوند، مندمل زخم
خوف ناک گمبھیر چشم بد دور تیرہ مُحبس
حرام مغز امتحان میں ہے
شدید تھوریکس درد، ہر جزو متصل، ٹوٹنے کے لگ بھگ: تراٹ اٹھتی ہے
کیا تنگ ظرف شدہ الرجک جمع تعظیم دل پھپھولے؛ سفید خاکستری
پپوٹوں میں دم بخود دائمی شراروں کی آنکھ، آنگن میں تنہا مرغی غنودگی
کی شکار
تھائیرائڈ غدود غفلت مآب ٹھہری ہے
برق رانوں میں رونق رم نہیں جماتی، نہ جبلی وَش خون تھرتھراہٹ
خفیف مدھم نڈھال ناگفتہ بہ، جسے ابھی تک ہمارے لفظوں میں
بار پانے کی آرزو ہے، وہ سانس نتھنوں کے نیچے لتھڑے دہکتے
ہونٹوں کی کپکپاہٹ میں غرق ہوتا ہے

آج کی رات گرم آوارگی سے محروم
قریب تر ہے، قریب تر ہے
چپ! ہوا ہواؤں میں غوطہ زن ہے
ملال ذلّت فشار ذرّیتوں کی شریانیں پھٹ رہی ہیں

قدم لیے ہیں؛ گماں عُمر یادآوری خلیوں کے محدود تخلیے کا جواز؛ انجام کار مضبوط انفعالی محاکمہ راستوں پہ محنت پسینا ٹیلکلم، بکھرتا جاتا ہے۔ بے ارادہ فشردہ اعصاب کے تشابہ میں شعبدہ روشنی سے مخلوق چہرہ چمکا، چمک رہا ہے۔ کثیف تعبیر کی بصیرت بساند رومال کے رگ و پے افق مذمت کنار تابندگی کے ماتھے پہ سو رہا ہے؛ گداز گدلاہٹوں کی گم نام رونقیں گرم گفتگو، صبر آشتی زلزلے پسینے کو پونچھ ڈالو۔ یہ حشر برپا رہے گا، ہم پہلی مرتبہ تو نہیں ملے ہیں

قیام سے انتقالِ معنی کا رزمیہ لکھتا خوں دھما کا دم آفریں وحشت ایجاب، امتدادِ زمانہ کیسی کھٹائی میں پڑ گیا؛ نشیب کا احتمال سر سبز شوق سے سرحدیں ملا کر عجیب عبرت سے پانی مرتا ہے؛ خواب در خواب ٹیرااِن کوگ نیدا چلتا ہے، دھند سنگینیاں اگلتی ہے

یہ نہیں، یہ نہیں
میں خودفریبی کی لذتیں چھوڑ دوں، نہیں
جاؤ، جاؤ، جاؤ

خروج دراز منہ جما خون جاں گسل لوتھڑا کہ سِرِّ صدور بین السطور،
وہ کچھ، وہی قدامت عفریت آگ جلتی
ٹھٹھرتی چنگاریوں کے نازک بدن بدن شہر قرب اندیشہ

درآں حالے کہ مشقت مہیب ہتسمہ ہو چکا؛ پھر بھی لسیلا لطف لامحالہ
چھنتا جائے، قبیح نامہرباں نقاہت: کسیلی، بے سمت، جاگتی حجلۂ عروسی
میں ناگہاں شعلہ شب ردا نقشے ڈھب کڈھب، شب بخیر!

اضطراب فی الواقع رنگ، ڈھلنے کے بعد جو بچ رہے
ڈھلی، تولیے میں لپٹی گداز رانوں کا آپ ہی آپ پھڑ پھڑانا، تڑپ
تڑپ ڈوبنا ابھرنا، خیال پانی کی محتسب مچھلیاں، دہائی میں سکتہ شب
خون، قطرے قطرے کا ٹوٹنا۔ لکس ٹائیلٹ سوپ رزم آرا حواس آمد
کے ہر قرینے سے دم بخود! نرم گرم سناٹا چھا گیا: قہرمان، جوالہ، تندخو
تیرگی؛ مناسب کا بے سلیقہ زوال آمادہ منتہا نقطہ

زہر فی الوقت زانیہ، لاارادہ، خوددار، بھینی: خوش بُو کا جھونکا خاموش
نرگسیت کی گدلی پیلاہٹوں کو اوڑھے گلی گلی تلملا رہا ہے

نہیں سمجھتا کہ خود فریبی کے عنکبوتی چمکتے جالے کو محض معکوس ناقص
اندھی فنا کی یلغار کے مقابل کہ ریلا تھمتا نہیں ہے سطحوں کے نامکمل
ہیولے چھوتے ہیں

شہر کے رگ و پے میں آمد و رفت رک گئی ہے
چہار جانب سکوت
پانی برس گیا۔ ساری چیزیں مُنہ ہاتھ دھو چکی ہیں، نکھار آیا ہے

جمالِ دوشیزگی در و بام دھوپ بے چارگی میں سب کچھ خلط ملط:
تازہ جگمگاتا، اُداس، فرخندہ، ذہن لاذہن، اجتنابی تعلق آلودگی
اسفنج پھیر کر لوح سے مٹا دیں
نئے سرے سے بشارت اندوہ ٹھنٹھنائیں
جو بھولی بھٹکی سی بوند باقی تھی، گر رہی ہے

اپنے سرد جذبے جبلّتیں جہد للبقا سخت گیر تکرار ہو رہی ہے، مگر مقاصد
میں زخم تشویش ضعف کسمساتا ہے: پتّی پتّی نفیس لامرکزیت اظہار
ہوا میں اُڑتی ہے
بہار کا خون سبز ناقص نفوذ جم تھم چکا ہے

سیاہ آفات کے مقطّر منزّہ معصوم خون تعبیر خاک سے ہاتھ پاؤں فتنہ
فساد دھو ڈالوں؟ جشن کا اہتمام ادبار ایکلیزی آسٹک تحیّر بیان:
پھولوں کو مسخ کردو، رگوں پہ لکھا ہوا ہو: بہتی غلیظ خوں آگ چاٹتی
ناچتی رہے! اضطراب تھر تھر دمکتے رقّت عذاب لمحات کو نڈ جھنجھوڑ کر
گزرتے ہیں

طواف توفیق مجتنب راستوں کی دھڑکن دوام دولابی یاد: پاژندہ،
طشت درگشت؛ بھنبھناتی افسوس بے حسی گنجلک ندامت کے ریشمی،
انگلیوں سے از خود پھسلتے گچھے: بریدہ سر؛ امتناعی تعزیر، دشت

دروازے؛ باولی چیخ کند دانتوں کی کچکچاہٹ میں آ کے دم توڑتی ہے

کب تک سکوت سناٹا ناگہاں جبر
خوب، خوب
ممکن ہے
بے کراں دشت دھول خلوت کی حیرتی؛ زہر زندہ فعّال ریشے ریشے میں جذب متحجّرانہ مستاجری جکڑ بند؛ باتیں کھلتی نہیں ہیں؛ رستے بُلا رہے ہیں؛ کلام کم یاب ناتراشیدہ شش جہت: آڑا ترچھا، دورویہ، مضطرب

مقابل کا چہرہ مہرہ کٹا پھٹا مضمحل
خراشوں کی جُھرّیاں منعکس بیانات میں جھلکتی ہیں
جب بھی چاہو؛ یہ دیکھو
ٹھیس خوردہ سفید شیشہ حکایت آشوب
ٹھہرو، چھیڑو نہیں، بکھر جائے گا

فی صدورِ اشخاص خرخراہٹ کبود پھیلی وریدیں وسواس نیم خوابیدگی کی سنسان سائیں سائیں؛ مجرد دادبار رُوبہ تشخیص: طرفہ سیماب عجز مرجز گلاب تذکیر منتشر زاویے مخلّط عذاب تانیث تنگ نائے۔ جو موت پچھانے راستوں وصل یاب ہو جائے؛ غرق سڑکیں؛ ادھورے امکان خواب جشنوں پر آدمی کا لہو چمکتا ہے۔ چند لمحوں کی بات ہے: ایک

گھونٹ پانی سے جلتے انگارہ ہونٹ، معدودے چند بے اعتنائی
تکلیف میں لگے اُلٹے سیدھے جملے، اسی نے چوراہے میں اچانک
مباشرت کی ہے: سرخ، آسودہ، شب لکیروں کے حاشیے میں عظیم
چھینٹا! نہیں نہیں صاحبو، محدّب مہیب عدسہ
نگاہِ مفتوح غیر حاضر حضور میں ہے
درندگی لاعلاج دوشیزگی تناسل

5

مصدریت شکفتن افشردن

بقیہ تھیلمس نظام اشیا کی معدی تبخیر جاگتی ہے: درشت محبس نفس
میتر کا اضطرار آبرو: مخیر عقول
واحسرت اندمال آب جو دفینہ بدن نشیبی خروج تاریخ میں اُبلتا ہے
صد برس چکا چوند خاک چھانی: لیالی اندر ملال خالی
مآل کیچڑ لپٹتار خنوں عدم تناسب میں جاگزیں
پھول ڈھونڈتے ہیں

مذاق تطبیق رائیگاں راہ رو کے چہرے پہ نقش مبہم
بساط اُلٹی کرودھ کالا بھجنگ کروٹ بدل رہا ہے
یہ کیسی اربیلوی ہوا نازنیں منقش طلسم گیری ہے
جام خالی بقول شخصے یہی ثقیفہ شعاری خوں خلیے میں رس بس گئی ہے

جسم مقتول عکس آثار کا عدم آئینہ: فلک شہر خون آشام،
دل کو دہلاتا، انت شعلہ سکتہ جلتا پڑتا نگہ سے اوجھل، تمام عنصر زمانہ

اطراف راستے بے شعور مکتوم، اوّل آخر کا راز طلجا انھی در و بام پر منظم ہے

آؤ، کھل کھیلو
اس جہاں کا پاتال دفن، شعلے گرمی سیاہی محفوظ، کیوں رہے گی
بانجھ کوکھ در صیغہ اشتقاق لاوا بہے تو، اُف توبہ
رشتے اشیا کی بے بضاعت محافظت چھن چکی
رشتوں کی مطقیت پہ انحصار عاق جانتے ہیں، جیتے ہیں
یہی تردّد مکالمہ دل گرفتگی ڈھیرے ڈھیرے
ابھاگن آنگن میں
اترتی جاتی ہے
قوتیں نفخ نافہ خود گرفتہ نزار عقدِ زفاف مدہوش
کرشمہ کاری مقال خوش اضطراب، بعدہٗ چپ، بنتی بناتی: تاسیس

جوں ہی شب خواب جاگتے ہیں
یہی گھڑی تنگ دست انسان کی بشارت ہے
چیخیں کوچوں میں گھٹ کے مرتی ہیں
وحشی اٹھتا ہے نیم بیدار بیوی جھنجھوڑ پھوگ بنتا ہے
طشت از بام بُعد بالعوض ماجرا لخت لخت جرأت
فقید المثال تخریب گھولتی راستوں کی گردش
گراں مقید مہیب آواز
آرہی ہے

غریب محنت کشی کا تہوار، ریشے ریشے میں جلوہ ساماں قبور بے ہوش
خواب بیدار غائبانہ مسافرت: لیبر نتھ گلیوں گزرتے سایوں کا خشک
تالاب کے نواح و جوار انبوہ کی کشاکش، عظیم زنبور خانہ، دیکھو، کچہری
اخلاق باختہ پُرشکوہ نخوت، یہاں پہ انصاف آدمیّت ہمہ تحفظ کہ پلڑا
ھل مِن مزید جھکتا ہے، مرحبا ناروا کے پو بارہ۔ جو کہ معصوم ہے منافع
قدم قدم بانٹ کر ولادت کو تین حرفی خراج دیتا ہے۔ دیکھو، فاقہ مستی
کے بعد جو کچھ بچا ہے، کیوں چھینتے ہو، مجرم نہیں ہیں۔ تیسری شفٹ
کے تھکے ہارے گھر کو جاتے تھے...

ہوش معشوقی منظر اِمروز راز تعویذ جمگھٹا ہے
توبہ شکن تعاون کی شب کے دامن جھلک رہے ہیں
اذیّت عُزلت بہار رنگینیاں، ہوائیں تھپکتی، ظلم ذومعنی مضطرب خواب
طلسم ٹُتا ہے
رات کیسے گزرتی جاتی ہے

تری پورہ سندری دمادم دِہاتی رانوں کا سکتہ سیندور؛ مانگ جھم جھم لشکتی
صبحوں پہ سانپ سنپولیا لکیریں: درآویختہ، گنجلک، ہزار شیوہ
گیلی مٹی محاذ مسموم اختلاج
ریشوں وریدوں منظر کی آب یاری ہے
بہاو یک طرفہ تیرگی لامراجعت

اسی کی دریافت باز دریافت ہو رہی ہے

فقط گلِ خفتہ مصدریت شگفتن افشردن امتناعی الفاظ معرکہ سردشک سیاہی جمی ہوئی ہے۔ کسیلا کڑوا اُداس بوسہ خلا کے عرصے پہ منتشر شب گزیدہ سطحی تہی ملاقات گفتگو اسم بامسمّی ہر ایک فٹ پاتھ خالی خالی خموش چڑھتے اترتے لامنتہا سیاہی میں گم قدم سیڑھیوں پہ ٹھٹکے ہیں، پھول کملا گیا ہے! خوش بُو کی راکھ سے عظمتیں حقارت ملال نادر صلے گلا گھونٹتے ہیں

ٹھہرو، ٹھہر بھی جاؤ
ہر اذریعہ معاش مخدوش امن تضحیک نامناسب
قلوب تالیف التفات آرزو کا بے شوق تمنا تا بدن
بخیل بخیہ ادھیڑ بہجت ہزار دقت کا رعب دیتی ہے۔ کیا ہمارا خشوع وگریہ سیاہ گوشہ قبیح درماندگی رہے گا؟ قطار اندر قطار تصویریں ذائقے سودمند بے کار ہو چکے ہیں
لہو پسینا فساد ادبار چہرہ تقصیر جاگتی ہے
نگاہ معیوب شور مطلوب جسم ٹوٹا ہے
پھول خواہش کا رات سناٹا نقش معکوس
رونقیں رعایت عتیق تخلیق تخلیہ چاہتی ہے

دل احتمال نادم کی ریت بوچھاڑ دشت دوّار ہوش باقی نہیں ہے

تنہا کار نگ دیوار داخل آسماں محدود روح در روح غرق آفاق خط
کلیلیں نہیں بھرے گا
قدیم بنجر خیال تنقیص راہ زن دست گاہی کلفت
کرم کرو، ہم تھکے ہوئے ہیں
قریب قریے کی روشنی ہے، جو نا مناسب نہ ہو تو رک جائیں...

ٹھہرو، عیّاش کی خطرناک آنکھ شعشعہ لتھیڑتی: اختلاط مشغول انفعالی
دہن لعاب انکشاف اکراہ: آخری مرتبہ! یہ چھوڑو! نہیں نہیں!
نان نفقہ رشد و ہڈی کی بکواس میں پھنسا ٹیراڈیلفیو گا

مزا نہیں کیا
فضول بگٹٹ زباں درازی میں ہونے والا ضرور ہو گا
مفر نہیں، معذرت یقیناً ہے
خفیہ اعصابی قشعریرہ کہ سوکھی لکڑی میں کیل ٹھکتا ہے
مزاج ملبوس راہ خواہش چراغ پیہم چمکتا جائے
تو آج بھی کیا یہی ضروری ہے
کیا مضائقہ ہے
حبس ہے! دیوار عارضِ گل، بدن مہکتے ہیں
ایسی دیواریں کیا کریں گی؟ گزرنے والے جو میرے ساتھی ہیں،
آج گزریں گے، راستہ ان کے روبرو خود بخود بچھے گا
— میں ان کی راہوں کو روک لوں گا —!

گزرنے والے جو میرے ساتھی ہیں، آج گزریں گے۔ اب یہی مناسب ہے، سر جھکا دو! فلک مقامات میں پریشاں۔ اگر کہیں بے بسی تہی دامنی میں شدت جلال اظہار چھپ گیا ہے، تو کیا ہوا؟ پہاڑ تھرّا رہے ہیں! کچھ تو سمجھ، درو بام کی سراسیمگی...

ارے! بشارت ارادے، ہمّت سے کر گزر
تمنّائیں خوف دہشت کا راستہ ڈھونڈتی ہیں
صبحوں مثالوں موجود اسوہ تقدیر جاگتی ہے
میں خود سزاوارِ اسمِ طاعت کہ راتیں بے خواب کا بھیانک نصیب ٹھہریں
گزر، گزر کہ اِس رات کا بدن سوکھتا ہے
نگاہ کے روبرو پسِ پردہ لفظ مہلک عتاب اسلوب وسط آغاز غازہ تمہید کا تعلّق، مگر نہیں، رونقِ تمنّا کی محتشم

عاقبت خبر، مرکزی گزرگاہ مدرکہ پر، مرا بدن اینٹھتا ہے۔ سطحیں چھپاتی تابندگی جسمِ دگر، طلسمات سے لبالب بھرا ہوا۔ مسندِ بدن سیاہ عورت کی روشنی: حاویہ کے مابین قائمہ زاویہ ضیاریز۔ دیکھیے، زمیں، اس پہ فتح مندی کا بے عقیدہ تہی قدم مرد زرد مرقد پہ شستہ کم یاب عریاں کلفت

6

گفتگو کو پرونے والی کنواری آواز

زباں مقفّل بیاں مدلّل کنارہ کش زہر لفظ تعبیر کی زمیں تو بہ ڈھونڈتا
ہوں۔ اگر کہو ذات پھول مشکوۃ ذرّے ذرّے کا دست کش راز گم شدہ
ہے، میں خامشی کا دروازہ کھٹکھٹاؤں گا

اُس سے پوچھو: انگارے چاہییں، وہ کہے گا: سونا بہت بڑی چیز ہے
میں زہر شاداب کچھ تو کہہ دے۔ مرا یقیں ہاتھ تلخ زرخیز، آ مرا ہاتھ
ہاتھ میں لے۔ اگر میں چاہوں، چھپا سکوں، معرفت کی سوگند سائے
روشن سیاہ در پردہ، میرے ہاتھوں سے خوں بہے
سُن، شبینہ مشرق تمنّا ادراک میرے اقرار ادّعا خون میں تعیّش کا
منکرانہ خلال: آمادہ، منکسر
مداوا اُنگلیوں کی خاک چھانے

زباں مکافات سکتہ محشر سیاہ اندام پُرسش احوال
طلب کیے جاتی ہے

محبت طلسم گردش لہو افاعیل یخ طفولیتِ حنا بند
مبحث اظہار گند ساکت شہادت انگشت میں انگوٹھی کا جھلملاتا کنارہ
آنکھوں سے آن ملتا ہے۔ آنکھیں یاقوت انگلیاں چھوتے چھوتے
گھبرائیں

نگہ ملاؤں تو ایک پھیلاو: نامناسب
ظہیر ہاتھوں نئی بناوٹ کا مژدہ مطلق نہیں
تحیر کے سادہ پانی سے اوک بھرتی ہے
مرے عقیدے کی بے بصارت روانی میں سیہ سایہ
پھڑ پھڑا رہا ہے
تو کون ہے جو حدوں کو باندھے، کہے: لہو رنگ پھول کھلتا ہے

غرغراتی ہوائیں تعیین سے معرّیٰ غریقِ اقدار
نوحہ خواں ہو گئیں

عجب سنگ سنگ کلیاں کہ لوگ پوچھیں جزا سزا زلزلہ مقدر سیہ مشتق
نہیں ہوا: مصدوروں کا جامد حریص طعنہ: بھری بھری سکتہ شاخ نشو و نما
سے گھبراتی، رعب ہیبت، مقاومت صورتوں کا ٹھہراو: شکل معکوس نقش
زندانی ہے

مگر جمجمہ بلا انقطاع آباد خواب خواہش

فسانہ پلّے نہیں پڑا
زمیں چھو چھو کے رہ گئی
منزلِ اطاعت میں شورِ طرّقوا خموشی
نشان معدوم دہشت اندوہ کھینچ جھنجھوڑتی رگ وپے کی بلبلاتی
عذاب روئیدگی بہاراں چیخ رہی ہے

دلوں میں شرمندگی سکڑ پھیلتی، سراسیمہ چیختی ہے
قلق ازالہ کی جھاگ شریانوں کے تمدّن میں جھجھاتی ہے
پتی پتی شفق شبینہ خزاں کی بارش میں بھیگتی ہے
بہت ہی سختی ہے
بات گر مان لے تو دشوار کچھ نہیں ہے: ترے، ٹپکنے کی حد کو چھوتے،
لرزتے، لگ بھگ ڈھلکتے، آنسو
گراں قدر ہیں، سمجھ

لہو ارادہ صلہ سزاوار کس کا؟ اپنا؟ نہیں! ہمارے لیے، تھکے ہارے
پاؤں ہرگز نہ دھو، فقط گل ہے۔ چوک سے جو ترا گزر ہو، مرے
زمانے کی پسلیوں سے نچڑتے خوں نام کی حنا سے ہتھیلیوں کو سجاتے
جانا، مرا سفر موت سے ملوّث نہ ہو سکے گا

اٹھا، ذرا ہاتھوں کو اٹھا، دیکھ
میرے پاؤں دمک اٹھے

وقت سے گزرنے دے
منزلیں بھی شکستہ پائی کی ہم رکابی کا شرف پائیں
ہوائیں مشتِ غبار اندھے بدن کو نانِ جویں ملے گی
ابھی نہیں، ابھی عفونت پسینا بدحال کر رہا ہے

رخِ دلارام کی تصاویر پر سپیکٹو میں رنگ معمورہ مر چکا! دیکھتا ہوں۔
معصوم بھی نہیں ہے۔ عجب ہے، عقدہ کشا ہوا دیتی ہے، پریشان گفتگو
کو پرونے والی کنواری آواز
کوند جاتی ہے
دھڑکنیں رگیں چھیڑتی ہیں
کس رنگ میں ہوں، قطعاً خبر نہیں، کون مجھ سے پوچھے
مداوا اقوال شوخ شبہوں کا شدّ ومد سے
دھماکا، اینٹیں تڑخ گئی ہیں
جو پھول عصمت سے مانگ بھر دے، اُداس بیزار خون کی سسکیاں
چھپالے، مری کہن شاخ میں نہیں ہے

اگر تُو چاہے، میں رات پس ماندگی کے اطوار جانتا ہوں، ضرور لے
آؤں گا یقیں سلسبیل نانِ جویں کہ ہر چند کھردری ہے، مزے کی مٹھی
کھلی نہیں ہے
ہوا پراگندگی شرارت کھلارتی ہے
طلوعِ خورشید محض انگشت کی شہادت کا روپ بہروپ

مرے سلاسل میں لمحہ تشدید نام پوچھو نہیں، سمجھ لو، مرا کوئی نام ہی
نہیں ہے، میں دیکھنے کے جہان میں ہوں

تحیّر ادبار میں فنا، بات سوجھ پائے تو کہہ سکوں
دل کی داستاں کو سمجھ، مرا بھوک سامنا چھوڑ، سامنے آ
بوجھل احساس نطق الفاظ پھٹتے جاتے ہیں
ذرّہ ذرّہ گھٹا برستی ہے
اپنا گھونگھٹ اٹھا، گزر
گھومتی ندی میں تڑپ رہا ہوں

شجر حجر پھول پتّیاں سنگ ریزے ننگے: ہری بھری گھاس: جزو تشریح
جذب: ٹانگیں نابینا سانڈ مضبوط سینگ دوہرا گٹھا بدن سبز سر درختوں
کی چھاؤں چرتا ہے
خوشیاں خوش بُوئیں خواب آلودگی کے ہالے میں شبنمیں ہیں
مری نگاہیں گھٹائیں جوڑیں
زبان کھولیں، رکیں، نہیں
اجنبی بہاروں کی مہ لقا نرگسی خجالت

7

لامختتم زمرّد چمکتا اغلاق

خجل خجستہ خیال تخریب کی تمازت: دہک رہے ہیں
جہاں کے اوقات جستہ جستہ جمود آغوش میں سمٹتے ہیں
جشن باقی نہیں؛ ولادت عذاب؛ شیون گھٹائیں اٹھتی ہیں
کون معلوم کی سیاحت کرے؟ مرے؟ مرنا بے وقر؛ جینا خون پینا: نئی
ولادت سراپا مجبوری زہر خندیدگی قیامت کی دہشت اِمروز میں
دھما چوکڑی، مزا: سرحدیں تعیّش کی ناطقہ سر خفیف لرزش بدنداں
انگشت

مل گئی ہیں
نگاہ رکھیں! فساد فتنہ بپا نہ ہو پائے
چپ سراسیمگی خموشی پھٹی ہوئی، چادروں میں لپٹی سیاہ معرض نمود میں ہے
لہو ولادت کے تحفے صبحوں کو میری آنکھوں کی لَو بڑھاتے تھے
آج معمول منحرف ہو گیا ہے؟ کیوں
شاخ کو لہو چاہیے؟ لہو چاہیے؟

کفِ دست سے شفق پھوٹنے کو ہے

موجِ شام ٹھہری رہے

ندامت کی ایڑیاں ناپتا دماغ آختہ عداوت

ضرور کبھار ارتکابِ جرمِ ضعیفی ہوگا

گلے میں صدمہ رندھا ہوا صبر، لاکھوں پاؤں کی تشنہ تائید

مغز چاٹو نہیں، ابھی کچھ نہ ہو سکے گا

فضول ہی وجہِ تسمیہ لکھ رہے ہو

بھرپور کے تعاقب میں تازہ شرمندگی علامت کی نور بافندگی کا گریہ

درونِ خانہ غلاف تسلیم، گرچہ عدّت گزرتی گم راہ کون کابوس شوق ممکن

مکانیت ہرزہ گوئی گلگونی رمق: خون کی مجوزہ فسردگی قہر توڑتی موج موج

شفق رنگ روح دیوار سر پھٹوّل سے گونجتا ہے

بدن کا اثبات ناگہاں دفن داشتہ لڑکھڑاتی جائے

لگن زمیں آسماں زمانہ شفق شفق؛ شہر کے غبی تلوے سرخ شعلہ؛ یہ کون

منہدی سجا رہا ہے؟ اُداس کوچوں میں روز و شب آرزو کا جھگڑا فساد

چھوڑ و؛ ہر ایک دیوار پر اَمِٹ نقش، خشت در خشت چلتی سیندور مانگ

خاموشی اوڑھے؛ آنکھیں چمک رہی ہیں

گزرتے جاؤ

گزرتے جائیں؟ نہیں نہیں، میں؟ دہن شبینہ زبان پوجے

ہوائیں ادراک سے چمٹتی برہنہ دیوانہ سر پٹختی ہیں
کوئی آزار کی تمنا، نہیں نہیں، سوچتا ہوں
ہرگز نہیں، زباں تشنہ بے مروّت
بھری ارادت کی بزم شاخوں کو ممتا واویلا تغذیہ
سنسناتی، ڈر جاؤں گا
مکافات نوحہ منظر نہیں؛ عقوبت سے روتا جائے
خموش منظر ہوا بدن پھول کانپ اٹھے، سمٹتا جائے

قدیم بنجر نگوشی ایبل عذاب ہوتا ہے کہ سین ری کورس اندھی انڈورسمنٹ کرتی وسیع مشرب جسیم غرّاتی بھونکتی ذوفساد مٹھ بھیڑ: تشنہ رو منطقی مُخدّر مجوزہ معصوم آدمیت سے چوری سادھے مباشرت ہی کرے، نہیں، حوصلہ شکم جھریوں کی شرمندگی کو ہم بستری کا یارا نہیں ہے، پھر بھی، دھڑکتے دل سے کراہ ترتیل شقشقہ گفتگو میں رُوپوش دشت ہذیاں حریری ملبوس کا پسِ چلمن استخواں آشیانہ تنکوں گداز امّید کے سہارے سے برق وباراں کی لحظہ یلغار میں چمکتا اُبلتا خون گرم گرم تازہ مثالی تریاق میخوں کانٹوں پُر محدّب گلاب ہر دو ہتھیلیوں پر تڑپتا بے وضع لسلساہٹ کو کھوتا جمتا پھڑک تھرک سرد مہر

بالکل نپی تلی بات چیت ہوتی ہے
علّتی تواتر جہان مقیاس عہدِ ماضی کا عین برعکس کوسوں صدیاں خموشی تنہائی: جسم بالیں دماغ مدہوش، یاد آئے گی، مرتی قدروں کی ٹیک

چھن جائے گی: سمندر حدود والا مختتم زمرّد چمکتا اخلاق

زمین برزخ گزیدہ احساس قید پابند پشت نغمہ شجر نہیں
نقش گر ہرے پات نوحہ تاریکی دام سبزہ مدام آباد، آ بھی جاؤ،
گزرنے والا پپیہا کوکے: شفیق غنچہ شفق سبق ہنستی آنکھ اونگھے،
چگونگی شاخ چھال پتا، نشانِ مرقد، بہشت پھلواری، تکتی گردش،
نگاہ چھلکی، شجر کی رعنائی: مرگ خورشید حسرت اندام، رنگ فاصل نبات
ہونٹوں پہ لفظ بینائی رائیگاں جا رہی ہے

چمک دمک دن سفید دیوار و در پہ مخطوطگی مشوش، گریز پا سایہ رقص:
تسمیہ تُرش طلبانہ فرد عائد کرے گی
بادی النظر میں ولد الزنا، صداقت رجولیت کا منقول عکس پرہیزگار
حق ربا سے رزقِ حلال کو کھا رہے ہیں، آمادگی کا لایعنی غلغلہ

8

خواہش کی جھلجھلاہٹ کا لاوِلا

عامۃ الناس خاک وخوں کے مجاہدے سے گزر چکے ہیں
بدن میں رقصاں قرمز شفق سے راہیں کہ امن آزادی آشتی کا ہجوم
مجبور کے ارادے کو استقامت کی آب، تلقین سے منوّر کرے

نگاہوں کے روبرو
پھیل کر نکھرتی چلی گئی ہیں
چہار جانب گلاب، عصمت، اصول، سچائی
پتی پتی نے جبر تاریک سرزمیں ڈھانپ لی ہے

دیکھو، اُداس بے بس ہزارہا خاک وخوں میں لتھڑے ہوئے مقدس
گلوں کی چادر سے ہو کے گزرے ہیں، کل بھی گزریں گے
دائم آباد زندگی کا مدار
قائم، سدا رہے
راستہ معیّن ہوا ہے

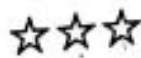
اُس راستے کو زندہ لہو کا پانی دیا ہے
وقتوں کے مرحلے اُس کی آبیاری کریں گے، ہر دم سلام بھیجیں گے

سلام اُن پر جو راستے کا مذاق رکھتے تھے
سلام اُن پر جو خاک و خوں ہو کے راستوں پر بکھر گئے
سلام اُن پر جو بائیں بازو کی جنگ لڑتے تھے
سلام اُن پر جو بائیں بازو میں امن آزادی آشتی کا چراغ لے کر قدم بڑھاتے تھے

ـــ اب تو اجتماعی مدافعت قہر خود حفاظت محاسبے کا مہیب لاوا کہ صدیوں سکتہ سکوت بر لب فساد آمادگی سے، دامن بچاتے آتش فشاں کے سینے میں کھولتا تھا، اُبلتے فوّارے کا سر افگندہ خشمگیں پھول برگ در برگ کھِلتا بڑھتا بکھرتا، ظلمت خزاں کی صف بستہ قہرماں کم نگہ تعصب لحاظ لیبر نتھ لوتھ: خوں چوستی، نمائش کو لالہ وَش امن رزم انصاف سے حنا بند، سبز شاداب گن فکاں گرم گرم ریشہ دواں نمو رونقوں کا مقتل لپیٹ لے گا؛ لپیٹ لے گا بلا کم و کاست آنکھیں پلکیں بھنویں، دہن ذقن، ہونٹ ناک نتھنے، کشادہ پیشانی، گال، کانوں سے گوشۂ لب تک ابھری گنجان سلوٹیں، زہر خندیدگی میں بھیگے خشونت آمیز بل: تشدّد کے چہرے بشرے کا ریپلیکا! مزدہ یسنا، محبتوں کے مزار بے نور مقصدیت سے ہم کنار اذن زنگ آلودہ گفتگو سنتے سنتے بیزار ہو چکا ہوں، ہر ایک شے: بور ہے، تموّج تمیز نا کردہ کار ظلموں

عداوتوں میں بٹی بٹی بیخ کن شرارت ہوئی، رہائی کی راہ مسدود،
وحشی قوت سے مثلہ قصاص ہو ہی جائے: یہ کندۂ ناتراش جیتے: زبان
تلخابہ زہر اُگلے، حرام زادے، کمینے، خنزیر! نیک و بد کو ہڑپ کیے
جا رہے ہیں۔ کہتے ہیں: اپنا مسلک فقط زمانہ شناسی ٹھہرا ہے۔ کتے!

ابھی سیاہی کے دام چکتے ہیں
بیچ لو، بدنہاد و، جو کچھ بھی بیچ سکتے ہو، بیچ لو
کل تمہاری عصمت دریدہ عصمت کی پُھٹکوری پُھل: قبیح رستوں میں
پھیلے نتھنوں سے آگ برساتا قہر بھرا ہوا حقارت سے چند چھینٹوں
کے پھول، شبنم، پخنتی، موہوم آرمیتی کا ملتفت بانجھ التفات، خواہش
کی جھلجھلاہٹ سے حجلۂ خواب خالی خالی

☆☆☆

"سویرا" لاہور، دوسری تیسری سہ ماہی 1963ء
ماہ نامہ "سات رنگ" کراچی، متفرق شمارے
ماہ نامہ "شب خون" الہ آباد، متفرق شمارے

معنی کا خمیازہ تشدّد کا صلہ، واللہ

یہ کہ صد مرتبہ محتاج ہوئی، چلتی زمیں
بند پیمانہ ثمر چکھنے کو، لذّت کے منقّش درودیوار
وہی بات ہے، جو عقدِ ثریا کی گندھی شاخیں
لرزتے ہوئے پیچیدہ گھنے سائے، تڑپتے ہیں
زباں خشک ہوئی، نطق گلوگیر ہے
پابند ہے، آواز
پابجولاں ہے، شعاعوں میں بندھے سائے
سلاخوں سے گزرتے ہیں
بجنور کرنیں اچٹتی ہوئی نظروں کے حباب آئینہ پھیلاو میں حرکت کا ثبات
چپ چپا، خود نگر، احساس کی شرمندہ بصیرت کا امر
ایک تغیر ہی کہیں، گہرے سیہ پانیوں میں کھول گیا
شب کے مجوب گلی کوچوں میں کیچڑ ہے
تعفّن سے شرابور سراسیمگی
آرائشِ محفل میں فسوں پھونکتی
نظروں کی زباں بولتی ہے، لفظ سوارت نہ ہوئے
باندھتے رہنے میں رہیں: معنی کا خمیازہ تشدّد کا صلہ، واللہ

چیخ ادھوری عقوبت چھینتی

کبھی سچ مچ دھول کا بادل اٹھتا ہے
کبھی محض گمان گزرتا ہے، پیچیدہ شاخوں سے
چھن چھن آنکھوں کو چھوتا سورج
گدلے معلق ذرّوں میں لپٹا، دھندلی نظر کا دھوکا
واہمے کی تعبیر سے ملتے جلتے کپڑوں میں
اعصاب رگیدتا، خوف کی شکلیں بناتا ایڈگر ایلن پو
شرمندہ تشنج، سہاذ ا لقہ!
جینا بھیانک خوابوں میں ڈھلتا، آخری مرحلے پر
دم گھٹنے کا عالم، چیخ ادھوری عقوبت چھینتی
نامعلوم حقیقتیں جال بچھاتی ہیں
کہیے، خیر تو ہے... لاحول ولا! ہمیں شوقیہ فکر کی لذتیں ہیں
جنھیں کلمۂ خیر کی خلعتیں چاہیں، لے لیں؛ لیلائیں: لب بستہ
سرنیہوڑائے، ظلم کی تیغوں کے سائے میں، اونچی رکھیں لو
یہ بھی خوب رہی مینڈے رانجھناں وو، مینڈے رانجھناں وو،
مینڈے رانجھناں وو

چومتا پانی، پانی پانی

پھٹتے ارادے یقیں مصیبت پاؤں ڈھلائے
چشمہ کہ ہونٹ شبیہ لعاب میسّر رات انوکھا سانحہ ہوجائے گا
میلے کنول کے پھول ڈبوتا لپٹ لپٹ کر چومتا پانی، پانی پانی
ندامت سے مغلوب خرابی: مدّ و جزر موجود طبیعت کا تخریب تماشا
مراجعت آنکھوں سے اوجھل چھوتی بہاتی بے ترتیب، عذاب ہے
ہری بھری بے چارگی، کیسے؟ عکس شباہت پنکھڑیوں کا
وہ جو ارادے کی ترکیب نہیں پا سکتا، لرز رہا ہے
پھول تشدّد خوف میں غرق ڈوب ابھرتی پتّیاں
کینچلی اترے تو بات بنے، میں کہہ دوں؟ کر گزروں؟
اعصاب تشنج پھیلتی بے رُخ باتوں کی تردید قیامت، کر بھی چکو
یہ حادثہ دائرہ سایہ سمٹتا پھیلتا سرپٹ بھاگتے قدموں کی لَو پر جل بھن رکھ ہو
شعلہ تھرکتا ریڑھ کی ہڈّی سے مغز کے حکم سلاسک چاٹتا
دن پانے کی لغزش کرے، کر ہی لے، مجبوری آ لیتی ہے
چو گرد کی گردش راکھ قرینے کی یک جائی تمثیل بظاہر کی تائید میں رکھتی ہے
انگلیاں، انگلیاں، باتیں، باتیں، پسینا، پسینا
باقی باقی

اور بے چارگی
تاہم تو بہ تیقّن ترکِ تغافل ٹھہرے
قول قیامت آنے کے جتن کرے، تقریب تماشا ڈھونڈے
چھپی رہے، تڑپے، تڑپائے

دہر کے ہیبتی شیئتی سحر کا پردہ

کاٹھ کباڑ پہاڑ سے دھندوں میں دہشتوں کی معذوریاں ہیں
دل آناً فاناً گل محتاط سلیقوں پر، تعظیمی بندشوں کی جبریتوں سے متشدّدی
آزادیوں کا متقاضی ہے
ہر چند حقیقتوں کی متجاوز یورشیں واہموں کی تقلید سے رُوگردانیوں، بدعنوانیوں میں
بے دم ہوتی، از خود ٹوٹتی، نامعلوم نقاب کی پردہ پوشیاں کھینچ اتارتی ہیں
پھر کشفِ عذاب کدورتیں میل کثافتیں چھوٹنی چاہییں
کچھ بھی تو ہوتا نہیں
بے کیف زمانے کی زحمتیں ظلم روا رکھتی ہیں
زخموں کو صبر سے سہتے ہی بنتی ہے
نم ناک مناظر میں پیوست لب و رخسار کے دھندلے دھبّوں میں
جو خوف لرزنے لگتا ہے، تحلیل ہی کر کے چھوڑتا ہے
اس عہد کے رخنوں میں پلتے ارادوں کو
جنھیں چھوڑنے کی عافیت کو پیوستگی کے ارمان اُجاڑتے رہتے ہیں
موضوعِ ادراک خلا سے بھی نازک نوکِ مژہ پر بے تقصیر خطاؤں کے خالی جملے
دیکھنے ہی سے تعلق رکھتے ہیں، لاچار کہ جن کو نطق سے ادنا و ناقص
رابطہ رکھنے کی توفیق نہیں!

اس گونگے بہرے کی غوں غاں کو، اپنے معانی پہنانے کی استعداد نہیں ہے، لیکن
دل کے حساب سے، جیسے بھی چاہیں نبٹاتے ہیں، ان منزلوں کو
تحریص جنھیں ہر طور ہماری شہ رگ سے پیوست دیکھنا چاہتی ہے
خواہشیں اتنا ہی چاہتی ہیں کہ لوٹ کھسوٹ کے جبر تشدّد قہر کی راہیں
دائمی سربجود رہیں
ناچیز کی ٹھوکریں دہر کے ہیئتی شیئتی سحر کا پردہ چاک کریں
درماندگی خود ایمان کی رُستاخیز بنے
نادیدہ جکڑتے پھندوں کے
زندہ ریشوں کو
اپنی حقیقت سے نابود: ہلاک: فنافی الذات کریں
ناشاد سہی لاچار نہ ہو، اِک دنیا پھر آباد کریں

وصلِ نفی کے قرب و جوار میں

سو قسموں کی قطع و برید کے بعد شقاوتوں سے آمیختہ غیبتوں کی تائیدوں کو لے کر
لایعنی اسطوری بکارتوں کی تصحیحوں کے اندر چیتھڑوں میں لپٹائے
ننھی سی خفت ایسی شفق سی لال بھبھو کا عقیدتیں، ان متموّل
لفظوں کی تشنہ شیفتگیوں میں قید: زبان کا ذائقہ: جس کے لیے
کوئی اسمِ صفت موجود نہ ہو
کسی طور سے لذّتِ نعمتوں کا کفران کرے — بطلان میں بھی تو
چاہے کتنا ہی مبہم کیوں نہ ہو، ہر حال میں اکھڑے شعور کی ناہموار کثافتیں
کروٹیں لیتی ہیں
اعصاب، تشنّجوں کے ہیجانی شکنجوں میں ٹوٹتے ٹوٹتے
بندگی کی بے باکیوں والی غنودگیوں میں
دم توڑتے ہیں، مغلوب حیا کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے
وہ پھول کہ جن کے بطنوں میں
نوزائیدگی خلوتیں پاتی ہے، کچھ ایسے نشان بھی چھوڑتے ہیں
جنھیں موجوں کے بوسے نکھارتے ہیں: وارفتگی میں
سب بندشوں کی پس پائیوں کے نقشِ قدم بھی صفحۂ ہستی سے مٹتے ہیں
صحراؤں کی لامحدود لق و دق تنہائی میں چشمۂ زم زم پھوٹتا ہے

اِک شور سماعتوں کو جھنجھوڑے بغیر خلل اندازیاں کرنے لگتا ہے
ریڑھ کی ہڈی سے پیروں کی پوروں تک احکام چیخنے لگتے ہیں
سر، حجلۂ خواب سے جاگتا ہے
دن اپنی طہارتوں کی فرمائشوں سے شرمندگیوں کے دریچوں سے جھانکنے لگتا ہے
خواہشوں، وعدوں، آرزوؤں کو وصل نفی کے قرب و جوار میں چھوڑ آتا ہے

ایک چھچھلتا لمس

سارے جہان میں خوشیاں بکھری پڑی ہیں
وحشی حقیقتیں سُرمئی حاشیوں کو پھیلائے خوابوں میں غافل اونگھ رہی ہیں
پھول پہ اوس کی بوندیں لرزلرز کر اچھی ہی لگتی ہیں
روحوں میں ڈولتی کرنوں کے دور دراز کے مراکز، انگڑائیاں لیتے
موتی نچھاور کرتے آنکھوں میں
بچّوں کے ایسی ٹکٹکی باندھ کے، اَن جانے دھیان سے تکتے، بے سُدھ،
وہ جو نری پُری غفلت بھی نہ ہو
دیکھو تو، نئی نویلی بیاہتا لڑکی آپ ہی آپ لجاتی ہے، پانی رنگ بدلتا ہے
کوئی سُن بھی نہیں سکتا اُس گیت کو جو دل سے اُبھرتا ہے
مبہوت کشاکش جس کے گلے کو گھونٹتی ہے، بے کار
ابھی تو دیر ہے، ٹھہرو، یہ گلیارا، روز کے روز طلوع ہوتے،
مخصوص کنوارے لمحوں سے بھر جائے گا
پھر یہ جمگھٹا کیسا ہے؟ کیا خواہشوں کی تشہیر میں کوئی بشارت
ایسی بُجھارت باقی نہیں ہے
یہ بھی ہمارے زمانے کی طفل تسلّیوں میں شامل ہے: اچانک رک جانا،
انھیں غور سے دیکھنا

جن کی شباہت اجنبی لگتی ہو، بس اتنا ہی!

ایک چھچلتا لمس، بھئی آگے بھی تو جانا ہوتا ہے، مقتل میں

شکووں، کدورتوں، رنجشوں کی مصلوب لگن خوں چاٹتی ہے، دل بھرتا ہے

بھر آتا ہے، سانس کی پیہم ناداری کی ناقص لامحدود شکستیں کچھ ایسی ہیں،

نہیں دم میں دم ان برکتوں کی تدوین کا!

سب چیزوں کی ثابت وسالم عمدہ منظم ہیئتوں ہی میں رخنہ پڑے، تو خوشیاں

فساد سے کندھا ملائے روحوں کے خواب میں آجاتی ہیں

کوئی اپنے لیے، جسے یوں برباد نہ ہونا ہو، کس شے کو

کون سے نام کے خواب میں ڈھونڈے، اللہ

زیست کا کوڑا ملبہ

اے خوشا بخت کہ امریکا نے
آدابِ سفارت کی بحالی کا ارادہ باندھا
ویت نام ایک نئے دور میں داخل ہوگا
صنعت و حرفت و کلچر کی فراوانی میں
کوئی قلت ہے تو بس اتنی کہ
الفاظ کی ناداری ہے!
وہ زباں — جس میں فرانسیسی جواں
"ہیاہو، ہو چی مِن وہو چی مِن وہو چی مِن وہو چی" گاتے
سارے عالم کے لیے قبلۂ اُمید بنے
مُنہ لگی شیریں دہن چھٹتی نہیں
ادبدا کر یہی کہ بیٹھتی ہے: کیسی فراوانی؟
کہ حلقوم تو حلقوم ہے: پابندی میں پاگل سا بگاڑ
امریکی سلینگ اُن کے لب ولہجہ ولیرنکس کی ہر بافت کو گھُیں کرتا ہے
شیر بکری کے نئے گھاٹ کے دوارے، آرے
ورلڈ آرڈر کے بہیمانہ طلسمات نے ڈیرے ڈالے
ہم تہی دست تو پہلے ہی سے تھے، دیکھیے، مشروم فشن

شِیر وشکر ہوتی زبانوں کا بطن، قربت ولاچاری کا لنگوا کچرا
ٹاکسک ویسٹ میں تبدیل کیے دیتی ہے: تاحدِ نگہ زیست کا گُوڑا ملبہ
۔ہیروشیما کے دمِ عیسیٰ کا ہر لحظہ نیا کن فیکوں!
پھول کھلے، تازہ زباں۔ دید کے فٹ پاتھوں پہ آ جائیے سرکار، اِدھر دیکھیے
یہ کون جواں، رقص میں گلنار ہی گلنار، تر رڑ، ڈز

باطن کی وحشت

مسز سالا مانکا کی آنکھیں تو کنچے ہیں
ہت تیرے کی! وہ نکل ہی گیا، سُوت کے فاصلے سے
یہ مارا!
یہ مارا: سمندر کی نیلی رسائی کا منظر
خلا و ملا کا جلا جل
مسز سالا مانکا کا جسمِ برہنہ
ہمارے لیے اِس میں کچھ بھی پسندیدہ خاطر نہیں
جسم ہی جسم...
خوب صورت شعاعوں کی لپٹوں سے بوجھل ہُوا
مِرے تن بدن کی برانگیختہ، موج در موج
پہنائیوں سے چمٹتی ہوئی، گدگداتی ہے
جیسے ہمارے جہاں میں بدن ہی بدن کا تلذّذ ہے
باطن کی وحشت نہیں
یہ اعصاب شکنی کا سفّاک لمحہ:
ارادوں کی تصدیق کو منہدم کرنے والا!
اُمڈتے گھمڈتے عذابوں کا ہذیان آشوب مدفن ہوا چاہتا ہے...

ورق سادہ: آ گاہی ہم دِگر سے تہی دست!

جہاں، جانِ جاناں، بدن کا کرشمہ نہیں ہے: فرائڈ سے پوچھو

کہ دائم فراق اشتہائے بدن ہے

وصال اُس گھڑی ہے کہ جب دیدہ و دل کو روح و بدن کا تموّج شرابور کر دے

علاوہ ازیں بانہیں رانیں ہیں، گردن کو تکتے پُر اسرار پستان ہیں

یہ سبھی گوشت کے لوتھڑے ہیں

رہیں اُس کی، یعنی مسز سالا مانکا کی آنکھیں

خداوند، تُو جانتا ہے

مسز سالا مانکا کی آنکھوں میں رونق، چمک، چلبلاہٹ نہیں

ایک دم مُردہ پتھریلا پن ہے!

خالص معجزہ

خالص معجزے
ایک گونہ بے اعتنائی سے
رُونما ہوتے ہیں
بسا اوقات پتا ہی نہیں چلتا
کسی مرحلے پر
تمھاری آنکھوں سے جھلکتی شِکووں بھری اُکتاہٹ سے
اچانک افق جھمکنے لگتا ہے: دلوں کی دوریاں سمیٹتے ہوئے
آواز آتی ہے، لگتا ہے، بُلاوا آیا ہے...
سمندر کا نہیں، بے مائیگی کا
جاناں، دال دیال سے روکھی سوکھی کھانا اچھا لگتا ہے
آنکھ کے گوشے سے آنکھ کا گوشہ ملا کر، سدھ بدھ کھونا اچھا لگتا ہے
ہر اِک چیز سے غافل ہو کر پڑے پڑے رہ جانا اچھا لگتا ہے
سبھی کچھ اچھا لگتا ہے، ترَی برکت سے
سُن جاناں، سب اچھا ہے: بھائی لوگ خبر نہیں کیا کہوت ہیں
مافوق الفطرتی شطرطی عطرطی شطرطی بھمبھک بھوں
ہلّلو یاہ تیج تیج واہ واہ، یتھا اہو واے رِیو

Cover Painting:

Amerika VI (South Bronx) by Tim Rollins and KOS

Pages from the novel Amerika, written by the Czech writer Franz Kafka in 1927, from the background to this work, Superimposed on the text are various images, including the initials HB which stand for Howard Beach in Queens, New York, the site of a fatal racial attack. The golden horns come from a scene in Kafka's story and are embroiled in a violent struggle. The design was conceived through preparatory drawings and then painted directly on top of the grid. The work comes from a series of 12 paintings based on Kafka's novel. Rollins, an artist and teacher, formed his collaborative group KOS (Kids of Survival) in 1982 with high-school students from the South Bronx, an area of New York known for its high crime rate and poverty. Books provide the background, both literally and figuratively, for their work. Other works have been inspired by Lewis Carroll's Alice in Wonderland and Herman Melvilie's American Classic, Moby Dick.

قدیم بنجر خطّاطی: صادقین

Saqi Arbab e Zauq